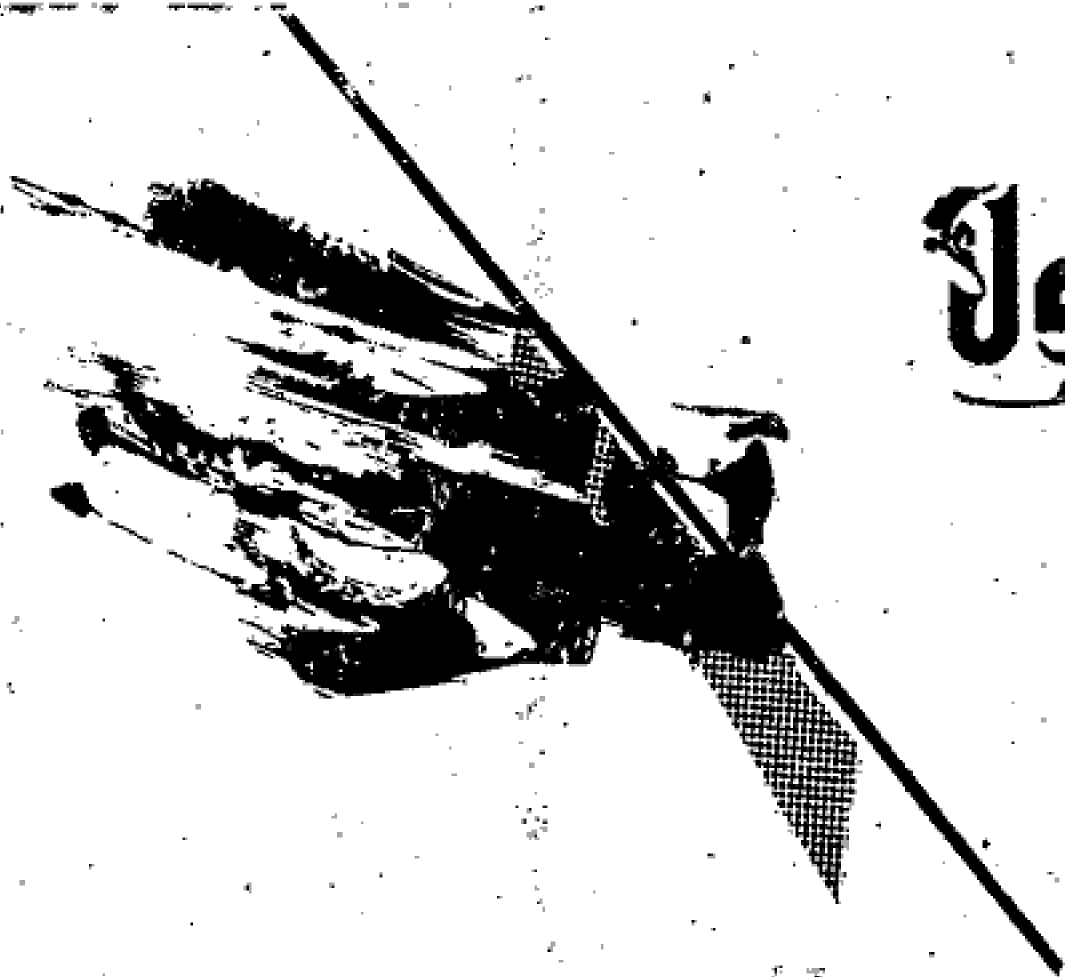
فصول
مجلة النقد الأدبي



المسرح والتجريب

(الجزء الأول)

دراسات

- المسرح وجسد الإنسان
- التجريب والإيديولوجيا
- الواحد والمتعدد
- جماليات التلقى
- مسارح آسيا
- المسرح الحانق
- السياسة والمسرح

متابعات

- الوعي بالمكان
- التشكيل الدال

المجلد
الثالث عشر
العدد الرابع

شتاء ١٩٩٥

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الثالث عشر
العدد الرابع

شتاء ١٩٩٥

المسرح والتجريب

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول
مجلة النقد الأدبي

● الأسعار في البلاد العربية:
الكويت ٧ر١ دينار ـ السعودية ٢٧ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٨٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٢٦ بيزة ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٤٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٢٦٦٧ فلس ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢٠٠٠ فلس ـ قطر ٢٧ ريال ـ غزة ٢٦٦ سنت ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ٧ر١ دينار.

● الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا).

٢٥٠ قرشا

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :
مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع.

المسرح والتجريب

(الجزء الأول)

المجلد الثالث عشر
العدد الرابع
شتاء ١٩٩٥

• فى هذا العدد

المسرح والتجريب

(الجزء الأول)

● متابعات



مفتتح

حين خططنا لإصدار مجلة «فصول» منذ سنوات بعيدة ، وضعنا قائمة بالموضوعات الأساسية التى كنا نريد للمجلة أن تعالجها فى أعدادها المتلاحقة . وكان من الطبيعى أن نركّز على الموضوعات التى كانت حديثة ، أو تبدو غريبة على الوعى الأدبى العام، فى مطالع الثمانينيات. وكانت البنيوية وما بعد البنيوية ونظريات الاستقبال كالهرمنيوطيقا والسميوطيقا والنقد النسائى موضوعات جاذبة ، شدتنا إليها بوصفها نظريات جديدة ، نحرص على تقديمها للقارئ العربى حرصنا على وصل هذا القارئ بمنجزات العالم الجديد. ولم يكن ذلك اغترابا عن الواقع كما توهم البعض، ولا بحثا عن الجديد لمجرد الجدة، أو حرصا على الإغراب الذى يبهر ، وإنما كان تأكيدا لحضورنا فى عالم يتحول إلى قرية كونية صغيرة ، مع الثورة الهائلة فى تكنولوچيا الاتصالات، وتأكيدا لمعنى وجودنا فى هذا العالم الذى يزيد المتقدم تقدما والمتخلف تخلفا . ولم نتخيل ، لحظة، أن التراث يمكن أن يكون عائقا فى الوعى بمشكلات العصر المعقدة، ففى التراث جوانب تؤكد معنى التقدم الذى يضيف به اللاحق إلى السابق، وتؤكد البعد الإنسانى لتبادل المعرفة بين أبناء المعمورة الإنسانية، بهدف تتميم النوع الإنسانى - إذا جاز أن نستخدم عبارة الكندى الفيلسوف . وكان وعينا بمشكلات الحاضر يعنى إدراكنا أهمية أن نصل هذا الوعى بخبرات الماضى فى كل مجاليه وأقطاره، وخبرات الحاضر بكل اتجاهاته فى كل بقعة من المعمورة الإنسانية. ولم تكن «الأصالة» فى هذا الفهم سوى الوجه الآخر من «المعاصرة»، بالقدر الذى كان التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شئ موضع السؤال، الوجه الآخر من الحداثة.

ومع ذلك كله ، لم يخطر ببالنا ، حين خططنا للأعداد الأولى من مجلة «فصول» ، أن نخصص عددا عن «التجريب» فى الفنون والآداب بعامة أو المسرح بخاصة، فقد كان مفهوم «التجريب» ، مثل مفهوم «الطليعة»، مفهوما نحاول أن نعيشه فى مغامرة إصدار مجلة «فصول» أكثر مما نؤصل له أو نسعى إلى تأسيسه. وكنا فى ذلك الوقت، عام ١٩٨٠ ، أقرب إلى الحداثة المحافظة التى تتمرد على الواقع، لكن مع الاحتفاظ على خيوط الوصل التى لا تنقطع مع صدمة المجاوزة المعرفية، أو صدمة تأصيل الجديد الذى نوجس منه الجميع، فالحداثة التى تبنيناها فى

مجلة «فصول» كانت حداثة الإضافة الكمية التى تأمل أن تتحول إلى إضافة كيفية، يتغير معها المجال والمدى بفعل التراكم. هل كنا على حق فى ذلك؟ مسألة فيها نظر، وتتعدد فيها الآراء. غير أن المهم أن مجلة «فصول» سارت فى خطى صاعدة وحققت الكثير، وكانت أعلى أعدادها فى نسبة التوزيع الأعداد التى أصلت للاتجاهات المعاصرة تنظيرا وتطبيقا.

وأتذكر، الآن، العدد الذى أصدرناه عن «المسرح» منذ سنوات عدة، تحديدا فى يونيو ١٩٨٢ . وكان عددا متواضعا بالقياس إلى غيره من الأعداد، لم يتسع لكل الكتابات الواعدة، ولم ينفتح، بالقدر الكافى، على كل الأقلام العربية فى محيطها الطليعى، فانغلق فى أكثره على المعالجات التقليدية. كانت هناك دراسة تحدثت عن أنتونان آرتو ومسرح القسوة، وثانية عن مسرح العبث فى فرنسا، وثالثة عن قناع البرختية، ورابعة عن مسرح الحياة اليومية فى فرنسا، وخامسة عن المسرح الحى فى أمريكا، لكن بقية الدراسات ظلت أسيرة الدوائر المألوفة، والمناهج المطروقة. حتى مقال عبد الرحمن بن زيدان عن أدب الحرب فى المسرح المغربى، وهو المقال الذى يؤكد معنى استقلال المسرح المغربى فى بحثه الغاضب عن هوية قومية، لم يبتعد عن هذه الدوائر تماما، ولم ينطلق من محاولة تأصيل «الشكل» عند الطيب الصديقى، أو تقنيات الغضب عند عبد الكريم برشيد، إلى طرح مفهوم عن «التجريب» فى المسرح المغربى الجديد. ولم يكن من قبيل المصادفة أن الإشارة اليتيمة إلى التجريب فى العدد الخاص بموضوع «المسرح: اتجاهاته وقضاياه» كانت فى باب عروض الكتب، بعيدا عن الدراسات المعمقة والواقع الأدبى والمناقشات، إلى جوار العرض السريع للدوريات الأجنبية.

كان العرض الذى قدمه أسامة أبو طالب لكتاب جيمس إيڤانز عن «المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم» (ترجمة فاروق عبد القادر) هو الوقفة العابرة الوحيدة عن التجريب فى عدد عن اتجاهات المسرح وقضاياه، كما لو كان التجريب لم يصبح قضية ملحة على كل اتجاهات المسرح العالمى المعاصر بوجه عام، ومسرح العالم الثالث بوجه خاص. وقد حاول العرض الذى قدمه أسامة أبو طالب أن يستعرض التجريب فى المسرح الحديث، تاريخه واتجاهاته، وعلاقته بالتراث، ومستقبل ما هو قائم منه. ولكن غلب على العرض التلخيص التأريخى لتعاقب إنجازات المسرح التجريبى، دون أية وقفة عند معنى التجريب المسرحى نفسه، ودون محاولة لتأصيل المفهوم، خصوصا فى كتاب يهدف إلى الكشف عن حقيقة فكرة التجريب المسرحى ويربطها بجذورها، ويؤطر تجاربها داخل الصورة الكلية للاجتهادات، بدءا من الجذور حتى آخر التجارب طليعية، فيما يقول العرض.

والواقع أننى لا أريد التهوين من شأن عدد المسرح الذى سبق أن أصدرناه منذ ثلاثة عشر عاما، ولكننى أستشهد به بوصفه مؤشرا يؤكد أننا لم نكن مؤرقين بتأصيل مفهوم للتجريب فى ذلك الوقت، لأن المفهوم لم يكن مطروحا بشكل ملح على الوعى النقدى، أو الممارسة المسرحية فى عمومها. صحيح أنه كانت هناك مجموعات طليعية هامشية، متناثرة، مفككة، فى الوطن العربى، تسعى إلى تأسيس مسرح جديد، وتحاور التجارب الطليعية فى العالم كله، لكن دون وقفة تنظيرية، أو اهتمام تأصيلى يفرض نفسه على الوعى النقدى، ويصوغ إنجازا يفرض نفسه فى الحضور.

ويمكن أن نستخدم مجلة «فصول» نفسها بوصفها مؤشرا مرة أخرى، من حيث مجموع المقالات أو الأبحاث التى خصصتها للتجريب فى أعدادها المختلفة. وأمامى، وأنا أكتب هذه الملاحظات، الدليل المفهرس لعشر سنوات (١٩٨٠ ـ ١٩٩٠) من المجلة، وهو دليل قيم أصدره مركز المعلومات والتوثيق فى الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣ . وبين ستين دراسة ومقالا وعرضا منشورة فى مجلة «فصول»، عن المجالات الخاصة بالمسرح، فى هذه السنوات العشر، وهى نسبة ضعيفة عدديا بالقياس إلى الدراسات الخاصة بالموضوعات الأخرى، لا توجد دراسة واحدة تحمل عنوان «التجريب» فى علاقته بالمسرح أو غير المسرح.

هذا الموقف يعنى، عندما أسترجع دلالته اليوم، غياب الوعى التجريبى عن الكتابة، وأن ثقافتنا المعاصرة كانت لا تزال نائية عن الوقفة الفاحصة، التأسيسية، التأصيلية، التى تنتقل بمفهوم التجريب من علاقات الغياب إلى علاقات الحضور، ومن هامش الاهتمام النقدى إلى مركزه وبؤرته، ويعنى أخيرا أن وعينا النقدى لم يكن، وأحسبه لا يزال، قادراً على مشارفة التمرد الجذرى الذى يقتحم أفق الوعى الضدى بالمسلمات المألوفة.

ولقد استمر هذا الموقف إلى أن أقيم مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى للمرة الأولى عام ١٩٨٨ . وكان المهرجان مغامرة جريئة، جسورة، فعلا من أفعال التجريب، فى بلد تغلب على ثقافته عناصر المحافظة، وينظر المهيمنون على مؤسسات الثقافة والإعلام فيه إلى المسرح نظرتهم إلى وسيلة التسلية والترفيه، وإلى التجريب بوصفه بدعة من بدع الهراطقة، خاصة فى السنوات الساداتية التى غلب عليها النفور من الثقافة الواعدة، والنظرة المستريبة إلى المثقفين بوصفهم أسرع الفئات خروجا على الإجماع.

وكانت الدورة الأولى لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بداية وعد جديد، تعبيرا عن موقف طليعة آمنت أن التجريب كان، وسيظل، سمة لصيقة بالمسرح خاصة والفن عامة، وأن نزعة التجريب قد صاحبت الفنان المبدع منذ بداية الإبداع، وأنه بواسطة التجريب ومن خلاله تتناغم العلاقة بين الفن والحياة، وتتجدد صورة كل منهما وتزداد حيوية، فى سياق التغير الاجتماعى الذى يغتنى بشيوع معنى التجريب وفعله الخلاق. ولعل هذا الفهم هو الذى دعا الطليعة التى فكرت فى إقامة هذا المهرجان إلى عدم المبالاة بالهجوم على الفكرة، والمضى فيها قدما، والإضافة المتوسعة فى كل عام، والإلحاح على ضرورة اقتران الفعل المسرحى بفعل التجريب، اقتناعا بأن ذلك إضافة جديدة إلى مهرجانات المسرح العربى القائمة من ناحية، ووعيا بأن الوخم الثقافى الذى يتمدد من المحيط إلى الخليج يحتاج إلى فعل جسور ينفضه من ناحية ثانية. ولم تشأ إدارة المهرجان أن تتوقف عند تعريف محدد للتجريب، بل أخذت بالحدود الواسعة للطليعة، وسلمت بحق الاختلاف ومغايرة الاجتهاد ودعمت الصلة المتحولة بين فعل التجريب وفعل الواقع. وتركت إدارة مهرجان التجريب للدول المشاركة أن تختار ما ترى هى أنه تجريبى، فى إطار واقعها المسرحى واجتهادها الخاص. ولأن بداية هذا المهرجان كانت تنطوى على معنى التجريب نفسه، فقد حدثت الإفادة من الأخطاء، والإضافة إلى المحاولات التمهيدية الناجحة، والانطلاق بالاختبارات الواعدة إلى ما يكملها. وظلت مغايرة الفهم حادة الحدة التى تضع بين طرفى نقيض ما يطلق عليه اسم التجريب فى هذا

القطر العربى أو ذاك. لكن ذلك كان الثمن الذى لابد من دفعه لاحترام الاختلاف والتفاوت والتباين والتناقض والتعارض فى مستويات التجارب الإبداعية فى الوطن العربى.

وإذا كان المسرح فى العالم قد جدد نفسه بواسطة التيارات التجريبية المتتابعة، وإذا كان العالم الثالث أخذ يسهم بقوة فى ثقافة التجريب التى غدت، فى جانب منها، ثقافة للتحرر والتغيير والتثوير، فلا شك أن الإلحاح على إقامة مهرجان دولى للتجريب، فى الوطن العربى، إنما هو إلحاح يمكن أن يسهم فى قضية التغيير الاجتماعى والثقافى، وتعميق معنى التطلع إلى الأفق الواعد من التجدد الذى لا يعرف حداً أو نهاية. وقد عاصرنا، فى مصر، ثم فى غيرها من الأقطار العربية التى انطوت على المجموعات الطليعية، فعلا مسرحيا لم يتردد فى الاقتراب من فضاء التجريب، فى فترة المشروع القومى، حين انسرب الشك فى مطلقاته، وتجلت الشروخ فى بنائه. وقد ازداد هذا الفعل حدة فى اقترابه، أو مقاربته التجريبية، حين انكسر هذا المشروع انكساره المدوى، فكان لزاما وضعه موضع المساءلة. وحتى عندما بدا أن التجريب قد صمت، أو فرض عليه الصمت فى مصر، وأن معناه قد انتقل إلى علاقات الغياب فى الثقافة العربية السائدة، وتحول إلى معنى هامشى تماما، طوال الفترة الساداتية، فقد جاء مهرجان التجريب ليؤكد حضور المعنى التجريبى، ويدفعه إلى منطقة التأثير، وفضاء الإبداع. وفى الوقت نفسه يثرى الهوية القومية للفن، بما يمكن أن تنطوى عليه من إمكانات التنوع والمغامرة والوعى الضدى الذى لاتتناقض به هذه الهوية مع الوعى الجديد، بزوال الحواجز المكانية والزمانية بين البشر، فى عصر الأقمار الصناعية وتكنولوجيا الاتصال، وعصر انهيار الأنساق الكبرى، ونسبية المعرفة، وموت المؤلف، ونهاية التاريخ.

وها هو مهرجان التجريب، بعد ست دورات كاملة، قد فرض معنى التجريب على الكثيرين، وصدم الأذواق التقليدية بوعيه الضدى، ووضع المؤسسات التقليدية للمسرح موضع المساءلة، وأسهم فى تأسيس وعى نقدى مغاير، وتكوين أجيال نقدية وإبداعية واعدة، وأكد أهمية التجريب فى كل أشكال الإبداع وأنواعه. وإلى جانب العروض العالمية والمحلية، فى هذا المهرجان، كانت الإصدارات المترجمة والمؤلفة، إبداعية ونقدية، تحمل فعل التجريب ووعيه إلى القارئ العربى للمرة الأولى على هذا النحو الكمى والكيفى. وأمامى، وأنا أكتب هذه الملاحظات، ثلاثة وأربعين كتابا، من مطبوعات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، تضم إبداعات يونسكو، وكانتور، وبركه، ودار يوفو، وتوماس رينهارد، وكاريل تشرشل، وبوتو شتراوس، وجولى تايمور، ومرجريت دوراس، وإدوارد بوند، وفيرز فاسبندر، وهيانز موللر، وجروتوفسكى، وميجيل اوستریاس، وآرابال. وتضم مؤلفات نقدية ترتبط بأبعاد التجريب واتجاهاته وأقطاره. وللمرة الأولى، يطالع القارئ العربى، فى هذه الإصدارات، معنى دولية الخيال، ودروس ميلانو، وفصول أفنيون، ولغات خشبة المسرح، والزمن والحجرة، وأصل المشهد التجريبى فى المسرح الأمريكى المعاصر، والسينوجرافيا، وموت المؤلف المسرحى، والمسرح المتحرر، ومسرح الصور، وسحرة المسرح، وغير ذلك من الكتب المهمة التى تؤسس لوعى غنى بمعنى التجريب لدى القراء.

وكان من الطبيعى أن ترتفع الصرخات والصيحات مهاجمة التجريب، فالتجريبيون هم الهراطقة الجدد، الملاحدة الحمر، الفوضويون التدميريون، دعاة الفتنة، غارسو الغواية، ناشرو الفساد، مضرمو الحرائق. وكان ذلك

كله طبيعيا ؛ فالتجريبيون هم الممسوسون بالتغير، المهوسون بتمرد الوعى الضدى، محطمو الأوثان، الحالمون بالمستقبل الأنقى الذى يظل فى حاجة إلى الكشف، فأن تجرب يعنى أن تخرج على القاعدة، أن تكسر النمط، أن تحطم العرف، أن تستجيب إلى روح المغامرة الذى يبحث عن أفق مغاير، فلا يجد مراحه إلا فى الحركة والانطلاق والتأبى على القيد. وحين يوجد التجريبيون يوجد نقيضهم، وتتحرك الأوثان التى تخشى منهم. وقد هاجت الدنيا وماجت، قامت ولم تقعد، على مشهد وحيد فى مسرحية من مسرحيات إحدى دورات مهرجان التجريب. وظل دعاة الأخلاق النقلية والاتباع الجامد يشنعون على مسرحيات التجريب فى كل عام. وضجت قاعات مجلس الشعب، غير مرة، من صيحات المدافعين عن التقليد والتقاليد. وشهدت بعينى أكثر من واحد منهم ، وسمعت بأذنى أكثر من زعيم من زعمائهم يهدد بالويل والثبور . وأين؟ فى قاعة مجلس الشعب التى شهدت دفاع سعد زغلول عن حرية الفكر التى حفزت طه حسين إلى تأليف كتابه عن «الشعر الجاهلى» ، وقادت العقاد إلى شن حملاته المعروفة على طغيان الملك فؤاد . ولماذا كل ذلك الهجوم على التجريب ومهرجانه؟ أهو بسبب هذه المسرحية أو تلك؟ أم بسبب دعوى الحرص فى إنفاق المال العام؟ أم بسبب ما ينطوى عليه معنى التجريب نفسه؟ أحسب أنه المعنى والمغزى والأفق المتلهب الذى لا يستطيع أن يوقفه أحد، إذا انطلق فعل التجريب من عقاله ، وتحرر فى تدافعه ، وتحول إلى عاصفة ربيعية خلاقة ، تهدد كل الأنساق الجامدة ، وتوقظ النوام على جمود الواقع وثبات مطلقاته . والحق أن الهجوم على التجريب هو هجوم على كل ما ينقض معنى التسلط، الرأى الواحد ، اليقين المطلق ، التسليم الخانع ، الاتباع القانع ، التقليد العاجز ، النقل الذليل ، الإجماع القمعى . وهو هجوم على كل ما يزرع فى الإنسان روح التمرد ، المغامرة ، التطلع إلى المستقبل ، البحث عن أفق أكثر اكتمالا، ووضع كل شئ موضع المساءلة . وإذا كنا قد تعلمنا من ديكارت دلالة الكوجيتو الذى يقرن الوجود بالفكر ، فإن التجريب يعلمنا ما يدفع بالوجود إلى ذروة الحضور ، وبالفكر إلى فورة الإبداع ، وبالإبداع إلى قمة التحول ، حيث لامكان للمطلق بل النسبى ، ولا وجود للثابت بل المتحول ، ولا اقتناع بحدود الإجابة المغلقة بل بالمدى المفتوح للسؤال ، ولا سلطة سوى سلطة الوعى الذى يتحرر ، ويعلم التحرر ، من الإذعان والخدر والخنوع الذى يتسرب إلى عقولنا ونفوسنا ، بحكم العرف والعادة والتقاليد والتقليد.

هذا المعنى العام للتجريب فى العالم المعاصر قرين إلغاء الحواجز المصطنعة بين الأنواع ، تحطيم الجدران الفاصلة بين الفنون ، وقرين تفاعل الفنون والأنواع والعلاقات؛ حيث المراح العفوى للجسد الذى يبسط حضوره على خشبة المسرح ، عفيا ، غنيا ، متمرداً ، حائرا ، شاكا ، راقصا ، مغنيا ، محاوراً نفسه، ومحاوراً غيره، متموجا بالوعد ، مرهفا بالدلالة ، خالقا جماليات الجسد فى الحركة وبالحركة، وجماليات غياب الكلمة المنطوقة التى قد تصمت حين يتكلم الجسد ، ويقول ما تعجز عنه الكلمات ، ويصبح حضوره الكلمة التى تؤازرها الألوان والأضواء والنغمات . لكن هذا المعنى العام للتجريب لا يكتمل إلا بتتبع سياقاته فى العالم الثالث ، بعيدا عن المركزية الأمريكية الأوروبية التى هى نقيض لمعنى التجريب ومغزاه ، فالتجريب فى النهاية تدمير لسلطة المركز ، نفى لما أطلق عليه جاك ديريدا «مركزية اللوجوس» ، السبب الأوحد ، الأصل الواحد ، العلة التى لا علة سواها ،

السلطة التى لا تنازعها سلطة . ولم يكن من قبيل المصادفة ، والأمر كذلك ، أن تشيع فى العالم الثالث فكرة الورش والمختبرات متعددة الاختصاصات، وأن يتجمع الباحثون والمبدعون بحثا عن تقنيات جديدة ، واستنباطا لمناهج أجد، وابتداعا لما يتناسب وعوالمهم ومشكلاتهم الخاصة. وكما تهتم أنشطة التجريب ، فى العالم الثالث ، بقضية الهوية ، وتعدد المناهج ، وحوار التقنيات ، وتنوع الأساليب ، فإنها تسعى إلى تأكيد الثراء الذى يتميز به التراث الشعبى ، والمعتقدات اليومية ، والحيوية العفوية التى ينطوى عليها سلوك رجل الشارع الذى لا يخلو من معنى الإبداع . وذلك ما فعله تجريبيون يشتعلون حماسا فى بلد لا يختلف عن بلدنا فى مستواه الحضارى وتطلعه إلى المستقبل ، وهو الهند ، حيث تلقى فى الميادين ، أحياناً من يؤدى أداءً مسرحيا ، يخترق به فعل التجريب عوالم القمع ، ويواجه كل مشكلات الواقع ، وأهمها مشكلة التعصب الدينى . وقد هزنى ما شاهدته من هذه العروض الحية فى الميادين ، وتابعت الاحتفاء بذكرى واحد من هؤلاء المبدعين الهنود الذين فقدوا حياتهم لأنهم اقتحموا بفنهم عرين التعصب الكريه، داعين إلى التسامح الذى هو المناخ الطبيعى للإبداع.

وكان ذلك قبل أن تتسارع دورة إرهاب المبدعين فى الوطن العربى، وينجح دعاة الإظلام فى اغتيال عبد القادر علولة، أحد رموز الاستنارة الساطعة فى الثقافة الجزائرية العربية المعاصرة، وأحد رموز التجريب المسرحى المعاصر الذى تصدى لسطوة القمع، وحارب غيلان التطرف والتكفير بالكلمة المنطوقة والكلمة المجسدة، وأثبت أن البحث عن تقنيات جديدة ليس فعلا من أفعال التسلية، وإنما هو فعل من أفعال المواجهة والتحدى، وإشاعة الاستنارة وسط أشباح الظلام وجدرانه المتكاثفة.

هذا الفعل الذى يقرن التجريب بالتنوير، فى الجهد الإبداعى للمجموعات الطليعية فى الوطن العربى، هو الذى يقرن التجريب بالتثوير فى مختلف أنواع الفنون، وينتقل بمعنى التجريب من فضاء المسرح إلى فضاء الحياة فى شتى مجالاتها؛ حيث الثقافة التى يتمرد فيها العقل على النقل، والمجتمع الذى يبحث فيه التعدد عن حق الوجود، والفكر الذى يؤكد حضوره بتأكيد حريته، والإبداع الذى لا يكف عن التجريب لأنه لا يكف عن محاولة إغناء الحياة. وأخيرا المسرح الذى يؤدى دور الطليعة التجريبية، بحكم جماهيريته التى تنشر عدواها فى كل أنواع الفنون حولها، بحثا عن أفق مغاير، وهوية مستقلة، وإنجاز يدفع من يشاهده إلى المشاركة فى صنعه، لأنه يجد فيه ما يحقق المعنى الخلاق لحضوره فى الوجود.

وها نحن، أخيرا، فى مصر وغيرها من الأقطار العربية، نؤكد هذا المعنى الخلاق بتأكيد حضور التجريب. ونبدأ من المسرح لأنه الفضاء الذى تتجاوب فيه كل الفنون، والذى ينقل عدواه إلى كل الفنون. ونبحث عن هوية المسرح المتحولة، فى غنى التعدد والاختلاف، فى الوقت الذى نعيد اكتشاف هويتنا التى تثرى بالتعدد والاختلاف. ولذلك نقتحم دائرة جديدة علينا من دوائر التجريب المسرحى، هى دائرة الورش والمختبرات، حيث العمل الجماعى العفوى، وإطلاق سراح التعدد والاختلاف، والجدل بين الفرد والمجموعة، فى فاعلية الحوار الذى يفضى إلى حلول إبداعية جديدة، ورؤى تقنية غير معروفة. وينتقل إلينا نشاط الورش والمختبرات، ولهيب البحث عن وسائل وتقنيات مغايرة، فنسعى إلى الإفادة من الإنجازات التى تعرفناها فى الهند، وأمريكا اللاتينية، ويوجسلافيا،

وغانا، وبولندا، وغيرها من دول العالم الثالث التى أكدت خصوصيتها، وتنوع عناصر هويتها، فى دوائر التجريب العالمى، وأثبتت أن التجريب ليس مغامرة العالم المتقدم المرفهة، وإنما هو حلم العالم الثالث المقموع ورغبته الإبداعية فى التحرر من التبعية والاتباع على السواء. وفى هذا المجال، نشط مركز الهناجر فى القاهرة نشاطا ملحوظا، فأقام الورش، ودعا بعض مخرجى التجريب فى العالم الثالث، لنقل خبرتهم إلى المبدعين المحليين، وذلك بالتنسيق مع أكاديمية الفنون التى ترعى أحلام التجريب الإبداعى فى مصر على مستوى المسرح، وتعمل على نقل خبرات التجريب فى العالم الثالث والحوار معها. وقد بدأت الأكاديمية خطوتها الأولى فى نقل خبرات العالم الثالث بواسطة الترجمة، واستضافة مبدعى العالم الثالث البارزين فى التجريب المسرحى.

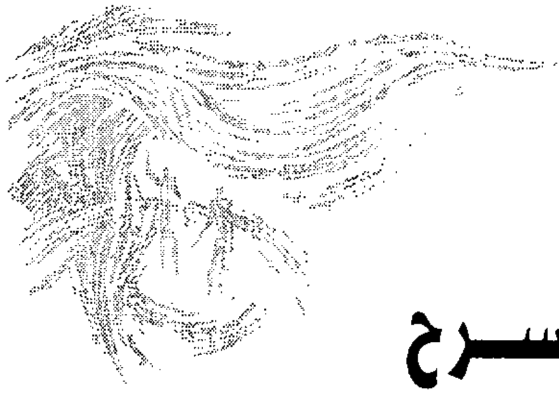
وإذا كنت، فى هذه الملاحظات، أحتفى بالمسرح بوجه خاص، فذلك لأنى احتفى بحضوره الذى يؤكد معنى الديمقراطية، فالمسرح هو الفعل الإبداعى الجمعى الذى يجسد حق الاختلاف فى المجتمع، ويتجسد به فى بنائه الذى يقوم على التباين فى المواقف، والتعددية فى الاتجاهات، والحوار بين الشخصيات المتصارعة، تأكيدا للقيم التى تصون حق الاختلاف، وحتمية المغايرة، وتنوع الإبداع، وحرية الرأى، واندفاعة الوجدان فى تأسيس ثقافة الغد التى يستنزلها فعل التجريب، حين يمتد بحضور الدولة المدنية إلى أفقها الآتى بأحلام المستقبل الأكمل والأنضر والأجمل.

وبعد..

فإننى، حين أقارن هذا العدد الجديد من «فصول» بالعدد الذى سبق أن أصدرناه منذ ثلاثة عشر عاماً، أجد الفارق لافتا من حيث انتشار مفهوم التجريب وتأصله فى وعينا، واتساع مجالات الكتابة عنه، إلى الحد الذى أصبح معه هذا العدد بداية أعداد عن التجريب. وإذا كنا نحاول، فى هذا العدد، أن نربط التجريب برؤى متنوعة وتناولات متباينة؛ من نظريات التلقى والمشاهدة إلى مفهوم «اللاتحدد»، ومن المأثور الشعبى إلى الإيديولوجيا، ومن الكلاسيكية إلى الحداثة، فإننا نلح على البحث عن خصوصية تتصل بالهوية وهمومها التى تبدأ من جماليات «المسرح الحانق» لتواجه الإرهاب والعنف اللذين نشهدهما فى حياتنا.

ولا يسعنى، مع صدور هذا العدد، إلا أن اشكر كل من شاركنا بجهده؛ وأخص الزملاء والأصدقاء فى أكاديمية الفنون بالقاهرة وإدارة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى وإدارة مركز الهناجر للفنون، وأولهم فوزى فهمى رئيس الأكاديمية والعقل المدبر للمهرجان، منذ أن أصبح ترجمة لفكرة طليعية من أفكار الفنان فاروق حسنى.

رئيس التحرير



المســرح وجســد الإنســان

فوزى فهمى أحمد*

ظاهرة اهتمام عروض المسرح الأوروبى المعاصر بالجسد الإنسانى، واختزال اللغة الكلامية، وتضييق مساحة استخدامها، والاعتماد الرئيسى على التعبير الجسدى وبناء الصورة المرئية، وهو ما نلاحظ تكراره فى العروض التجريبية التى تشارك فى مهرجان القاهرة الدولى التجريبى، وخاصة عروض البلدان الأوروبية، أمر تبرره معطيات الحضارة الأوروبية عبر تاريخها وتطورها؛ إذ تشكل «اللغة» وكذلك «الجسد»، باعتبارهما من وسائل الاتصال الإنسانى، مشكلتين مهمتين فى الثقافة الغربية، نالتا حظا كبيرا فى الدراسات المختلفة والمتنوعة، فلسفيا واجتماعيا وعلميا واقتصاديا.

فاللغة الكلامية تعرضت لعدد من الاتهامات، حيث ثار عليها السرياليون والعبثيون وغيرهما، وواجهت إدانات بزيفها وفسادها وعدم قدرتها على خلق التواصل الإنسانى، مما يؤدى إلى ضياع الفعالية بين البشر؛ إذ إن الجماعة البشرية تتحلل عند انقطاعها عن فعل شئ، والفعل الإنسانى ـ بمعناه الواسع ـ هو العلاقة الفاعلة المزدوجة بين الجماعات. وفساد اللغة الكلامية أدى إلى فساد الروابط الاجتماعية، وفساد التواصل يفقد الصلات البشرية جوهرها.

ورأى البعض أن التواصل الإنسانى لا ينشأ ولا يوجد داخل جماعة باللغة الكلامية وحدها، بل بكل الممارسات الاجتماعية التى تقوم بها الجماعات، بما فى ذلك الأمور المحسوسة والعلامات، فالبشر يتواصلون بالوجوه والملابس والأثاث والإيماءات؛ الاحتفالية منها والعفوية، والموسيقى.. إلخ، وكلها تقوم بدور يعادل اللغة الكلامية؛ إذ إن وظيفة التواصل ملازمة للممارسة الاجتماعية التامة، أكثر ما هى ماثلة فى اللغة الكلامية وحدها.

وبذلك، تعرضت اللغة الكلامية، باعتبار أنها ليست الوسيلة الوحيدة للتواصل، لزجوم شنته «الصورة» بحكم

---

* رئيس أكاديمية الفنون بالقاهرة.

تزايد أهمية منظومات العلامات غير الكلامية فى المجتمع. إذ أصبحت الرسائل غير الكلامية ذات قيمة فى التواصل الإنسانى، مع تحفظ لابد من تأكيده، وهو أن كلا من «الصورة» و«الكلام» يزيد من قيمة الآخر أو ينقصها، ولكن لا يحد أحدهما الآخر.

كما كشفت الدراسات التى تمت فى أوروبا، عن أن الجسد البشرى يحظى باهتمام ملح، كان من نتائجه أن أفرز تراجعا فى مفهوم «الشخص» أدى إلى أن أصبح «الجسد» يعد ملكية للإنسان أكثر منه جوهرا له، أو أصلا للتعريف به، وتوارت التقاليد الشعبية التى كانت ترى فى الجسد البشرى موجة للاتصال والاندماج الإنسانى، بل الرابط للإنسان مع الجماعة والطبيعة والكون، باعتبار أن الكون جسم حى يتجدد بشكل مرحلى بتجدد إيقاعاته. وكانت الكرنفالات الشعبية تجسد هذا الامتزاج والترابط بلا تمييز بين الجسد الإنسانى والعالم؛ فالكرنفال لا يقسم الناس إلى ممثلين ومشاهدين؛ إذ هو يسقط كل أنواع المسافات التى تفصل بين الناس، فالناس تعيش الكرنفال ولا تتفرج عليه، وهو يقوم أساسا على إلغاء التمايز بين البشر جسديا واجتماعيا، ويعمق «عدم الكلفة» بين الإنسان والعالم، فهو يقرب الناس ويوحدهم، من خلال لغة كاملة غير كلامية، ويصعب أيضا ترجمتها إلى لغة لسانية. وتتكون اللغة الكرنفالية من الأشكال الرمزية الملموسة، فى شكل مجموعة من الحركات والإرشادات الإيمائية الكرنفالية، وهذه اللغة غير اللسانية تجسد موقفا من العالم تنظم فيه العلاقة المتبادلة بين الإنسان والإنسان والعالم، فى شكل حسى ملموس، وهذا المفهوم الكرنفالى هو حصاد تراكمات لتجارب حياتية عبر آلاف السنين، بين جماهير شعبية جد واسعة فى المجتمعات الأوروبية المختلفة.

وعندما تأسست النزعة الفردية فى المجتمع الأوروبى، صار الجسد يدل على الحدود بين فرد وآخر، وتشكل مفهوم للجسد يرى فيه مرتكزا للفرد، وحداً لعلاقته مع العالم، ويراه كذلك منفصلا عن الإنسان، وفى الوقت ذاته يعطيه حضوره، وشحب بذلك التوهج الاجتماعى للكرنفالات والأعياد الشعبية التى كانت تؤكد الصلات بين الجسد الإنسانى بوصفه كلاً، بل بين مفردات الكون جميعها، وانطلق على الجانب الآخر فن «رسم الوجه» من حيث هو تعبير عن الفرد ورمز له، عاكسا بذلك الاهتمام الجديد بأهمية الفرد ومؤكدا اختلافه وفرديته من خلال الوجه. ثم بانتشار عمليات التشريح للجسد الإنسانى، وإضفاء المشروعية عليها، فى مواجهة المحرمات والمحظورات كافة، بدأت الاستهانة بقيمة المعارف الشعبية وتصوراتها عن الجسد الإنسانى، وتحطمت كل المفاهيم السابقة عنه، كاتصاله وامتزاجه بالعالم وتماثله بوصفه كلا، وأصبح الجسد منقطعا موضوعيا عن الكون والطبيعة والإنسان الذى كان يجسده. وتبدى الجسد البشرى كمادة تشريحية يجرى تعرُّف بنيته الداخلية، وظهر إمكان اقتناء جثث بشرية أو بعض منها، وتحول الجسد البشرى بذلك إلى مادة للعرض والاقتناء، وسلبت المعارف العلمية عنه كل قيمة ذات طابع أخلاقى.

وتصارع فى الثقافة الأوروبية تياران يشكلان رؤيتين للجسد الإنسانى، وهما تيار ما يسمى «الثقافة العالمة» التى تستمد معارفها من العمليات التشريحية والفيزيولوجية، التى يقترن الجسد لديها بالملكية، وتراه مختلفا عن الإنسان الذى يجسده، وتميزه بصفته. والتيار الثانى هو ما يسمى بقايا «الثقافة الشعبية» التى تعيش على تراثها وخبراتها المتوارثة، والتى يقترن الجسد لديها «بالكينونة»، وتصر على الوحدة الجوهرية بين الإنسان وجسده. ثم بدأ يتحرر بعض الناس من تقاليد الثقافة الشعبية الشائعة، نتيجة تراكم الأشكال الجديدة للمعارف، خاصة عندما انتقلت هذه المعارف من مرحلة التأمل إلى مرحلة العلم الفعال، وكان أيضا للانقطاع المعرفى الذى أحدثه جاليليو وغيره أثره المهم، كما أن

طرح النموذج الميكانيكى، بوصفه مبدأ لفهم العالم عقليا، أفرغ الطبيعة من أسرارها، وأحالها إلى «لعبة ميكانيكية». وساهمت الاكتشافات التقنية واستخدامها، كالتليسكوب والميكروسكوب وغيرهما، فى نفى كفاءة الحواس البشرية، وذلك بظهور استخدامات للحواس منفصلة عن الجسد الإنسانى؛ الأمر الذى أكد الانقطاع بين «الحواس» و«الحقيقة»، وعمق التميز بين الإنسان وجسده.

وقد أفرز الإتقان التقنى تباعدا بين الإنسان والجسد، كما أن انتشار الآليات استنزرع لدى الإنسان شعورا بالقوة، غذت رغبة السيطرة لدى التكوينات الاجتماعية الجديدة، وتم إخضاع الإنسان لنموذج الآلة، وإلصاقه بها، دون أن يتميز عنها، واختزل الجسد الإنسانى فى حدود وظائفه إلى مجرد هيكل ميكانيكى تمارس عليه مجموعة من الأنظمة التى فرضت نفسها بالقدر الذى أصبح معه الجسد قابلا «للاستخدام» ومطالبا «بالانقياد»، وتحدد التوجه بأن لا سلطة إلا لمن استغل الجسد وامتلكه، ولا جسد خارج دائرة السياسة والاستثمار السياسى، وأن السلطة هى فن صناعة الأجساد.

من هنا، يستجوب المسرح الأوروبى حضارته، ويبحث عن الجواب الثقافى للسؤال المطروح: هل يخضع الإنسان لما يسمى «التشريح السياسى للجسد» الذى يجعله أفضل إنتاجا، بمعنى أن يخضع لتكنولوجيا الانضباط والانتظام، وينحصر الجسد فى بعد واحد هو البعد الإنتاجى؛ بحيث يصبح النموذج للجسد هو الإنسان الآلى، هل تتآكل كل نشاطات الجسد البشرى أمام المخترعات الحديثة.

ويحفر المسرح الأوروبى فى تاريخ ثقافته ويستدعى تراثه ويحاوره. ترى هل يطرح تجاربه المعاصرة تلك التى تعتمد على الجسد الإنسانى واللغة غير الكلامية، للعودة إلى المفهوم الكرنفالى، بمعناه الفكرى وصيغته الفنية، التى تجسد اتحاد الجسد الإنسانى مع كل أفراده ومع العالم والكون، ويستلهم كذلك اللغة الكرنفالية، غير اللسانية، التى تؤكد هذا الموقف المشحون بالمساواة والحرية، والعلاقات المتبادلة بين الأشياء، وإلغاء المسافات الفاصلة بين البشر، وإشاعة روح عدم الكلفة، والتحرر من سلطة أى شكل من أشكال الواقع القائم على التمايز، والسماح للجوانب الخفية من الطبيعة البشرية والنشوة الباطنية، بالتكشف من خلال شكل ملموس ومحسوس ومعيش، يبرز قدرات لامتناهية للجسد الإنسانى، باعتبار أن الجسد هو موطن المعنى.. أم ترى أن تجريبية المسرح الأوروبى تجريبية شكلية من غير ذى تأسيس!!

●



المسرح والتجريب والمأثور الشعبى

بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا

عبدالكريم برشيد*

«كل شئ يبدأ من الاحتفال وفى الاحتفال. يبدأ منه ويمضي إليه. وقد يغيب، ثم يعود إليه، يعود مع الدورة الاحتفالية التى ترافق الحياة والأشياء ودورة الطبيعة.

إن الاحتفال ـ فى معناه الحقيقى ـ مـاذا يمكن ان يكون سوى انه تحرر ـ تحرر بصيغة الجمع ـ تحرر هو او لا يكون.

عندما أريد لابد ان اقدر. وعندما اقدر، ينبغى أن افعل ما لا يمكن إلا ان يكون...».

من البيان السادس لجماعة المسرح الاحتفالى ـ سلا ـ ٩٣، المغرب.

تقديم أولى:

فى البدء لابد من التساؤل التالى:

ـ بين المسرح والتجريب والمأثور الشعبى، هل هناك علاقة أو علاقات ما؟ وإن كانت، فما طبيعة هذه العلاقة أو العلاقات؟

نحن هنا أمام مثلث يتشكل من الأضلاع التالية:

ـ المسرح.

ـ التجريب.

ـ والمأثور الشعبى.

ويهمنا ـ بلاشك ـ أن نعرف هذا المثلث، وأن نقارب لغاته وحواراته ومصطلحاته وآليته الداخلية. إن المسرح والمأثور الشعبى لايختلفان، وعلاقتهما ـ أحدهما بالآخر ـ هى علاقة قديمة وعريقة جدا جدا. وما المسرح اليونانى ـ فى حقيقته ـ إلا قراءة أخرى، أو كتابة جديدة، للمأثور الشعبى اليونانى. ولكن التجريب الذى له علاقة بالعلوم البحتة، والذى كان دائما فعلاً لاشعبيا ـ كيف يمكن أن تربطه بالمسرح؟ لا أحد يجهل أن المسرح هو بالأساس فن شعبى، وهو أيضاً تظاهرة ميدانية مفتوحة. وبذلك، يكون الاختلاف، وليس الائتلاف، هو أساس العلاقة الكائنة أو الممكنة بين هذه الأضلاع المكونة للمثلث.

* كاتب مسرحى وناقد، الرباط، المغرب.

ـ إن التجريب هو فعل يتحرك ويمشى، وذلك باتجاه الممكن وباتجاه الآتى، وباتجاه المفترض، إنه رهان على حقائق، غائبة أو خفية أو ملتبسة، وإن أقصى حد يمكن أن يصل إليه هذا الفعل هو حد المحال.

ـ أما المأثور الشعبى فهو «شيء» له انتماء إلى الماضى، وإلى الكائن، وإلى الذى كان، إنه الحضور، فى الجد أو فى محمولات الجد، وهو المعروف والمألوف، وهو الواقعى والوقائعى، وهو الملموس والمحسوس، وهو المتخيل أيضاً.

إن التجريب هو بالأساس فيض من الممكنات والاحتمالات، إنه مغامرة، قد تصل حد المقامرة، مغامرة قد تكون ناجحة وقد تكون فاشلة، وما أكثر المحاولات التجريبية الفاشلة فى تاريخ العلوم والفنون والصناعات.

هذا، إذن، عن علاقة التجريب بالمأثور الشعبى، فماذا عن علاقة التجريب بالمسرح؟

إننا نعرف أن المسرح هو فن/ أدب/ علم شعبى، هكذا كان دائما، وهكذا سوف يبقى. أما التجريب، فهو فعل نخبوى بامتياز، فعل تقوم به الصفوة العالمة، وتفهم آلياتهم الصفوة أيضاً، وذلك قبل أن تنتقل نتائجه الناجحة إلى عامة الناس.

إن المسرح ينطلق من نزعة احتفالية ومن وعى حسى، ومن رؤية وجودية خاصة؛ رؤية قد تكون مأساوية، وقد تكون «عيدية»، وقد تكون رؤية مركبة. وكل رؤية ـ كما نعرف ـ لابد أن تستتبع موقفا معينا من الوجود.

أما التجريب ـ على العكس من هذا تماما ـ فهو ينطلق من نزعة علمية خالصة؛ لا ينطلق من الذات، ولكن من الأشياء. وبذلك، فهو ليس رؤية وليس موقفا، وإنما هو فعل لاستنطاق الأشياء ولاستخراج القواعد والقوانين التى تسكنها.

إن المسرح فعل ميدانى، والتجريب فعل معملى ومخبرى، فهل يلتقيان؟ وكيف؟ وبأى الأدوات أو الآليات يمكن تحقيق ذلك؟ إن المسرح حالات وإحساسات وقضايا وتصورات وهلوسات ومقامات وافتراضات وخيالات وتوقعات وتنبؤات وشطحات ذهنية ونفسية وروحية. أما التجريب، فهو نتائج محسوسة وملموسة، وهو فعل مغلق ومحدود ومحدد ـ فى الزمان والمكان ـ ونتائجه يدركها العقل، وحده، أما الذوق الفنى فلا محل له من الإعراب فى هذا التجريب.

إن الحديث عن المسرح والتجريب والمأثور الشعبى، يجعلنا نقف، وجها لوجه، أمام التساؤل التالى: كيف يمكن ـ نظرياً وإجرائيا ـ أن نوحد بين الأطراف، أو الأضلاع، وأن نمد بينهما جسرا من التفاهم والتكامل والتجانس والانصهار؟

والجواب عن هذا التساؤل سوف يأتى فى تضاعيف هذه المداخلة.

مورفولوجيا الموروث الشعبى:

إن التراث هو الذاكرة الحية؛ الذاكرة الموشومة بالصور والأصوات والألوان وبالوقائع التى لها ألف معنى.

هذه الذاكرة، قد يكون معناها الالتفات إلى الماضى، ولكن: ما الماضى؟ وهل الماضى يمضى فعلاً؟ وإذا مضى، فإلى أين يذهب؟ إن التراث ـ فى معناه الحقيقى ـ هو الحاضر، ولعل هذا ما جعل فؤاد زكريا يقول: «إن الصراعات الحقيقية حول التراث هى فى الواقع صراعات حول الحاضر». إن الحركات الأصولية ـ فى العالم العربى والإسلامى ـ تناضل باسم الماضى، ولكنها فى حقيقة الأمر لا تفعل ذلك إلا من زاوية واحدة فحسب.

لاوجود لتراث خالص، تراث مستقل ومنعزل عن الورثة الحقيقيين، وعن الفاعلين فيه والمنفعلين به. إن

التراث هو نحن، وهو يحيا بحياتنا، ويموت بموتنا، وهو يتسع باتساع اهتماماتنا وآفاقنا، ويضيق بضيق قضايانا ومحدوديتها. إن السلفيين، قد قالوا دائما، ويقولون:

ـ كما كان هذا التراث ـ فى الماضى ـ علينا أن نكون نحن فى الحاضر. أما روح هذا العصر ـ وروح المسرح أيضاً ـ فيقتضيان أن نقول ما يلى:

ـ كما نكون اليوم ـ هنا ـ ينبغى أن يكون تراثنا.

إن التراث الحق هو التراث الموظف توظيفاً حقيقياً وواقعياً وعلمياً، فما معنى أن ترث شيئا قد تكون له قيمة كبيرة، ولكنك لا تعرف معناه ولامغزاه، ولا تعرف لأى شئ يمكن أن يصلح. وإن أى تراث ـ كيفما كان ـ لا يجد له وظيفة فى الآن، لابد أن يبقى بلا فائدة، وبلا معنى. إن الموروث الشعبى لايستمد قيمته الحقيقية إلا من العلاقة، أو من طبيعة هذه العلاقة أو تلك. إن الارتباط بالموروث، من خلال علاقة التقديس، لايمكن أن يعطى ـ فى النهاية ـ إلا موروثا جامدا وثابتا وميتاً ومنحطا. أما العلاقة الميكانيكية به، فإنها لايمكن أن تنتج تراثا متحركا، وأقسى ما يمكن أن تعطيه هو موروث أحادى البعد والمستوى؛ موروث لا يفعل ولاينفعل، ولايؤثر ولايتأثر، ولايغير ولا يتغير.

إن أسلم علاقة وأضمنها، وأكثرها مردودية، فى العلاقة الجدلية، هى العلاقة التى تأخذ من التراث شيئاً وتعطيه أشياء، والتى تقرأ منطوقه وصامته، والتى تلامس سطحه وتحفر فى أغواره، والتى تترجم غيابه حضوراً، وسكونه حركة، وماضيه حاضراً ومستقبلا، والتى تتدخل فى وجهة هذا التراث ـ أو ذاك ـ وتجعله يمشى فى اتجاه ما هو إنسانى وحيوى ومدنى وحقيقى وعقلى وعلمى وعيدى.

إن التراث العربى والإسلامى ليس تراثا واحدا موحداً؛ فهذا التراث فى الغرب الأوروبى يتخذ صورة خاصة؛ فهو الجوارى والقيان والعبيد والحريم والجلادون وبنساط الريح والتجار وأسواق النخاسة وحفلات السكر والعربدة ومجالس اللهو والمجون وهز البطن.

هذا التراث نفسه، هو عند السلفيين العرب والمسلمين شئ آخر؛ إنه صورة للعلم والعمل وللعدل والإحسان والحكمة والفلسفة والتكافل الاجتماعى. إنه مجالس للعلماء والفقهاء ولعلماء اللغة والطب والفلك والتاريخ والعمران.

إن هذا التراث ـ إذن ـ تتعدد أبعاده ومستوياته، وفى تنوع قراءاته وقرائه ـ يحتاج إلى رؤية علمية؛ رؤية غير إيديولوجية، تكون عامة وشاملة ومتحركة وغير منحازة، إلا إلى الحق والحقيقة وإلى ما يخدم القيم الإنسانية، الثابتة والمتجددة دائماً.

هذا التراث له عند الماركسيين وجه، وله عند الليبراليين وجه آخر، وله عند الوطنيين المتعصبين وجه، وعند القوميين وجه آخر مختلف ومغاير، وله عند المستشرقين العلماء وجه مناقض تماما. وفى أغلب هذه الوجوه، لايحضر التراث، فى حقيقته، ولكن يحضر الإسقاط الإيديولوجى.

هذه الانتقائية القائمة على الإقصاء، هى التى ظلت تتحكم ـ لزمن طويل ـ فى رؤية المسرحيين العرب، وفى إبداعاتهم المختلفة. فالذين ينادون بالسياسة والتسييس ينتقون مواقف وشخصيات وحالات خاصة من هذا التراث. أما أهل الوعظ المنادون بالإحسان والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، فينتقون مواقف أخرى وشخصيات مغايرة، وبذلك فقد بات ضروريا اليوم أن يستعيد هذا التراث حقيقته، وأن يبتعد عن الإيديولوجيا، وأن يقترب ما أمكن من العلم ومن التجريب العلمى، ومن جوهر المسرح الحق، القائم أساساً على إعطاء الكلمة، وليس فرضها، بعطائها لكل مكونات الفعل المسرحى، ولكل الجهات التى تمتلك وجهات نظر مختلفة متنوعة.

مورفولوچيا التجريب المسرحي:

وبعد الحديث في التراث، أو عن التراث، يمكن أن ننتقل إلى التجريب المسرحي، سواء كان ذلك في واقعه العام أو في واقعه العربي، ونبدأ مرة أخرى بالتساؤل.

ـ التجريب المسرحي، كيف يتأسس؟ ومن يؤسسه؟ ولأي هدف؟

ثم أيضاً:

ـ ما شروطه ومكوناته وما حدوده وأخلاقياته ـ إن كانت له حدود حقيقية وأخلاقيات؟

في المسرح ـ كما في غيره من العلوم والفنون والآداب والصناعات الأخرى ـ يمكن الإشارة إلى الأسس التالية:

الجرأة:

وهي مطلب ضروري وحيوي؛ وذلك لأن من يجرب لابد أن يصطدم بلائحة طويلة وعريضة من الممنوعات والمحظورات والمحرمات، وبذلك، فقد كان التجريب ـ في معناه الحقيقي ـ في حاجة إلى أن يكون صداميا بالضرورة. إن الأمر إذن يتعلق بكتابة ما لم يكتب، وبتقديم ما لم يقدم، بالدخول في الفضاءات البكر، الجديدة والمتجددة.

والمشهد المسرحي حاليا ـ على امتداد الخارطة العربية ـ يؤثثه الصمت والخوف والقناعة بالموجود، ويعشش فيه المسكوت عنه، وتنتصب داخله علامات المنع وكثير من صور النفاق الاجتماعي والتقية السياسية. وبذلك، فقد كان هذا المسرح في حاجة مؤكدة إلى حركة قوية من الجرأة ومن الجسارة التي يسميها المغاربة «الدسارة».

الحرية:

وهي شرط الجرأة وشرط كل إبداع مشاغب ومشاكس وصدامي.

إن الإبداع الحق يحتاج، دائماً، إلى أن يتنفس بشكل طبيعي، وذلك داخل أجواء نقية وصحية؛ أجواء غير اصطناعية بالضرورة، يحيا فيها الإبداع، وينمو، ويتمدد، ويؤدي رسالته، وذلك في غياب تام لأية رقابة خارجية أو لأي شكل من أشكال العقاب والقهر.

إن التجريب الحق هو محاولة جادة وجديدة للخروج من المملوكية إلى الحرية، من الجبر إلى الاختيار، ومن الواحد الأوحد إلى المتعدد، ومن الكائن إلى الممكن، ومن المنغلق إلى المنفتح. وهو كذلك محاولة أو محاولات للتحرر من الجاذبيات المختلفة والمتعددة: جاذبية الشباك وإغراءات الجمهور وإغراءات السلطة ونعيمها الأرضي ورضاها، وجاذبية النقاد وقواعدهم المدرسية وقوانينهم القديمة والبالية والمستهلكة، وجاذبية المركزية الغربية، وذلك بترسانتها المعرفية والجمالية والإيديولوچية الرهيبة والقامعة، وبكل مدارسها واتجاهاتها واجتهاداتها المختلفة والمتنوعة، وجاذبية المسرح الكامل والملعب المستورد والجاهز للاستعمال، وجاذبية اليومي، بكل حقائقه وأوهامه، وبكل شعاراته المستفزة والمغربة.

إن التجريب حرية بالأساس، هو هكذا أو لا يكون: حرية في التفكير وإعادة التفكير، والدخول بالتفكير في «اللامفكر فيه».

هذه الحرية ـ في معناها الحقيقي ـ تقوم أساساً على الاختراق، وعلى محاولة النفاذ إلى الجانب الآخر. إن الواقع المادي له حدود ثابتة، والمطلوب من الإبداع أن يخترق كل الحدود الكائنة والممكنة، وأن يصل بالعين إلى حدود اللامعروف واللامألوف، وأن يرتفع بالمسرح، من المستوى الواقعي إلى مستوى أكبر وأخطر؛ مستوى يحضره الحلمي والأسطوري والمتخيل، وذلك إلى جانب الملموس والمحسوس.

ويتضمن هذا الاختراق ـ التجريبي ـ تدمير «قوانين» وقواعد وأعراف مسرحية، قديمة متوارثة، ومن بين هذه «القوانين» نجد قانون الجاذبية وقانون وحدة الهوية ووحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، ووحدة الحالة، داخل المسرحية الواحدة، كما نجد «قواعد» لا معنى لها، تحدد أخلاقيات التفرج، وتشحنها بكثير من التزمت والتصنع والافتعال. وهناك «قوانين» أخرى، فى الكتابة والاحتفال، وفى المكان والفضاء، تحتاج إلى الاختراق.

إن التجريب الحق يعتمد على شعار «خالف تعرف» ـ بفتح التاء وكسر الراء. لنجرب إذن طرقا أخرى، وسبلا مختلفة، إذا كنا نريد أن نصل إلى محطات جديدة؛ محطات تكون مختلفة ومغايرة بالضرورة، أما الذين ساروا ـ ويسيرون ـ على الطريق نفسه، وبالسرعة نفسها والإيقاع نفسه، فهم الذين وصلوا ـ ويصلون دائماً ـ إلى المحطات نفسها، المعروفة والمألوفة.

الخروج:

لأن التجريب ـ فى أحد معانيه ـ هو محاولة لمسابقة الزمن، يبقى كثير من الأفعال غير مفهوم بشكل جيد؛ وذلك لأن هذه الأفعال تسبق زمنها، وتخرج عن الوعى العام. وبهذا، فقد كان المجربون والمجددون عرضة للشك والعداء والإقصاء. إن المجربين هم «الخوارج».

ونتساءل الآن:

ـ هذا المسرح التجريبى، هو خارج ماذا؟ أو خارج من؟

إنه مسرح آخر، له لغة أخرى ومفردات أخرى، وهو فى هذا الخروج ضد القوانين المصطنعة والقواعد القامعة؛ هو مسرح مشاغب ومشاكس، وهو بالضرورة ضد التيار: تيار المسرح الرسمى أو التقليدى، وتيار السلطة، وتيار المعارضة السياسية، إنه معارضة المعارضة، التى لا تحتكم إلا للنتائج المعملية والمحسوسة والحقيقية.

هذا المسرح، أين موقعه؟ فى اليمين أو فى اليسار؟ هكذا قد يتساءل المتساءلون، ويمكن أن نقول جوابا عن هذا التساؤل الافتراضى ما يلى:

إنه ليس هنا وليس هناك، وليس مع هؤلاء، وليس مع أولئك، إنه ليس فى اليمين ولا فى اليسار، ولكنه فى الطليعة؛ فهو الذى يحمل لواء المسرح والمسرحيين ليمشى فى المقدمة، ويبقى اليمين إلى يمينه واليسار إلى يساره.

العنف:

والمسرح ـ كيفما كان وأينما كان ـ لايمكن أن يكون إلا عنيفا، لماذا؟

لأنه فى بنيته العميقة والأساسية، يقوم فى الحقيقة وعلى الحقيقة. والحقيقة فى كل وجوهها لا يمكن أن تكون إلا قوية وعنيفة ومرعبة ومخلخلة ومدمرة. إن الحقيقة هى التى فقأت عينى أوديب، وقتلت جوكاستا، وما مسرحية (أوديب ملكا) لسفوكليس إلا محاولة مجنونة للبحث عن هذه الحقيقة العنيفة والمدمرة والقاتلة.

إن الحقيقة تقفز إلى العيون ـ كما يقول الفرنسيون ـ وبذلك كان العمى جزاء أغلب العرافين، وتريزياس هو أحدهم أو هو أولهم وهو عنوانهم الذى يدل عليهم.

والعنف الذى يمارس التجريب، أو يحياه بشكل إجبارى، يمكن أن يتجلى فى المسرح عبر المستويات التالية:

١ ـ عنف المعرفة:

لأن المسرح هو فعل للحفر والبحث؛ إنه ملاحقة للمعرفة الجديدة. ومن طبيعة الأفكار الجديدة ـ دائماً ـ

أنها تدمر القناعات القديمة، وتكشف زيفها، وتخلخل البديهيات التى قد تصل فى كثير من الأحيان إلى حد الاعتقاد.

٢ ـ عنف الخيال:

ويتمظهر فى إطار صور جديدة وغريبة ومدهشة ومثيرة؛ صور تتحدى الواقع، وتتحدى الطبيعة، وتعيد تركيب الوجود والموجودات بشكل آخر مختلف. هذه الصور هى بالأساس مشاهدات ماورائية، يؤسسها الخيال، ويغذيها بغذاء الحلم والوهم والحكايات والأساطير المختلفة.

٣ ـ عنف الموقف:

لأن الرؤية المغايرة لايمكن أن تعطى إلا موقفا مغايراً، كما أن المعرفة العتيقة والبالية والمستهلكة لايمكن أن تعطى غير مواقف عتيقة وبالية وكربونية أيضاً؛ فإن مواقف التجريب هى بالأساس مواقف وجودية واجتماعية وسياسية قوية؛ مواقف تكون دائماً فى مستوى المفكر فيه نفسه، وفى مستوى المتخيل، وفى مستوى استقلاليته وحريته وجرأته وخروجه عن ثقافة الاستهلاك.

التجريب الثورى والثورة فى التجريب:

إن التجريب ـ فى معناه الحقيقى ـ هو التغيير، وهو ـ فى الوقت نفسه ـ البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغيير المطلوب؛ وذلك فى العناصر والأشياء، وفى المفاهيم والعلاقات والبنيات المختلفة.

فى الستينيات والسبعينيات من هذا القرن، كان التغيير ـ فى العالم العربى ــ لايعنى شيئاً آخر غير الثورة، وذلك فى معناها السياسى الواسع. لقد كان ذلك التغيير فعلا إيديولوجيا خالصا، وكان المسرح السياسى أسبق فى الاهتمام من المسرح المسرحى.

وبمناسبة الحديث عن التغيير، فإنه لابد أن نتساءل:

ـ ما الذى يتغير ـ فى الناس والأشياء والعلاقات ـ وما الذى يستعصى على التغيير؟

هناك ثوابت وجودية، وهناك ـ فى المقابل ـ متغيرات اجتماعية وسياسية ومعرفية وجمالية وأخلاقية. وعندما نخرج الكائن ـ أى كائن ـ من وجوده الحقيقى ومن هويته؛ هل يكون هذا الفعل تغييرا ثورياً؟ أم أنه شكل من أشكال المسخ؟ وعندما نجد التجريب المسرحى ـ فى وجه من وجوهه ـ يتعدى الثوابت ويقفز عليها، فماذا يمكن أن نقول عن هذا الفعل؟

هل من حقنا أن نسمح بأن يخرج المسرح من المسرح، وأن يصبح غيره، وذلك من أجل أن يكون هذا الخروج تجريبا، أو شكلا من أشكال التجريب؟ إن التجريب ـ كما سبقت الإشارة ـ يقوم على الخروج، ولكن تبقى الإشارة ضرورية إلى أن الخروج المقصود هو الخروج داخل الثوابت وداخل الهوية المسرحية الحقيقية.

إن فعل الاعتداء على إنسانية الإنسان وعلى حيوية الحياة وعلى مدنية المدينة، لايمكن أن يكون فعلاً ثورياً أبداً. الشئ نفسه يمكن أن نقوله عن المسرح. إن الاعتداء على روح المسرح وعلى جوهره وعلى ثوابته لايمكن أن يدخل فى إطار التجريب، وهو ـ فى حقيقته ـ تخريب معرفى وجمالى وأخلاقى، غير معلن.

إن العلاقة، إذن، بين التجريب والتخريب، هى علاقة دقيقة جداً، وذات حساسية عالية، وإن بينهما شعرة دقيقة، والمطلوب من المجربين هو أن يدمروا كل شئ إلا هذه الشعرة. إن المسرح هو بالأساس احتفال. وأى فعل تجريبى يقصى الاحتفال، ويستبعد الجمهور ويصادر المشاركة الوجدانية، لايمكن أن يكون تجريبا حقيقياً. والمسرح أيضاً هو الإنسان الحى؛ الإنسان الفاعل والمنفعل، داخل الزمان والمكان. وأى محاولة لتعويض الممثل الإنسان، سواء بالكراكيز أو الأضواء أو الألوان أو الخيالات أو الأشياء المتحركة، لايمكن أن تكون تجريبياً

مسرحيا. وكثيرة هى التجارب التى يلحقها الشرود؛ لتخرج من المسرح المسرحى، وتدخل - من حيث لاتدرى - فى جلد فنون أخرى مغايرة ومختلفة؛ مثل فنون الباليه أو الأوبرا أو الأوبريت أو خيال الظل أو عروض الكباريه والنوادى الليلية.

إن شرط التجريب المسرحى هو أن يكون مسرحياً، وأن يتم فعل التغيير من داخل ثوابت المسرح وبأدواته وفى أدواته الخاصة والخالصة. لقد ارتبط المسرح، كما ارتبطت فنون أخرى كثيرة، بالإيديولوچيا، ولقد انطبع هذا الارتباط بطابع التبعية، ويجدر بنا أن نتساءل الآن:

- التجريب والإيديولوچيا، هل يلتقيان؟

إن التجريب هو الشك وهو الفرضيات والاحتمالات، أما الإيديولوچيا فهى اليقين أو ما يشبه اليقين. وهل يمكن للشك أن يلتقى باليقين؟ وكيف ذلك؟

إن أنطونان آرتو - وهو أحد شيوخ التجريب المسرحى - قد ارتبط، فى بداياته الأولى، بجماعة السورياليين. ولكن، عندما انعطفت هذه الجماعة، ومالت إلى الإيديولوچيا، مع أراجون وأندريه بروتون؛ فقد كان ضرورياً - وهو التجريبى الحقيقى - أن ينفصل عن يقينها الإيديولوچى، فهو ثورى حقاً، مثل كل المبدعين الكبار، ولكن ثورته ليست أحادية البعد ولا محدودة ولا ثابتة ولا مؤدلجة. يقول:

«فى أوروبا وفى فرنسا أيضاً، أناس واعون، هؤلاء هم الثوريون. وأنا ثورى مثلهم ولكنى أطمح إلى طرح مسألة الثورة بصورة شاملة، وأرى أن الماركسية غير كافية لإنجاز تصور شامل للثورة»[1].

إن الثورية إذن - فى معناها الحقيقى - أعمق وأوسع وأشمل من المعنى الإيديولوچى الذى أعطى لها، أو زكتب لها، والذى تداوله الفنانون والمثقفون العرب، وذلك على امتداد عقود طويلة من الزمن.

إن المسرح هو بالأساس فن/ علم ثورى. إنه الصورة الأكثر واقعية وحقيقية والأكثر صدقاً وشفافية فى الحياة. والحياة ثورية، تماماً كما أن الحقيقة ثورية أيضاً. فى السياسة يكون الهدف واحداً وقريباً وهو استبدال حزب بحزب، أو استبدال برنامج اقتصادى واجتماعى ببرنامج آخر، أو استبدال طبقة أو شريحة اجتماعية بغيرها - فى السلطة - ولقد تم إسقاط هذا القصد السياسى على المسرح، وبذلك أصبحت الثورية المسرحية مختصرة ومختزلة فى المشهد التالى:

إسقاط مسرح برجوازى، رجعى ونخبوى وسلفى، وإقامة مسرح آخر مغاير، مسرح بروليتارى، حقيقى ومستقبلى وجماهيرى وثورى وتقدمى وشعبى وعلمى وتجريبى وطلائعى. وفى المسرح - كما فى الحياة - ليس هناك صورة واحدة وموحدة فى الحياة. إذن، هناك ملايين الصور وملايين الإمكانات والاحتمالات. وبذلك، فإن المراهنة على مسرح واحد، هو وحده الحقيقى، لايمكن أن تكون إلا ضربا من ضروب العبث. إن الواقعية الاشتراكية هى بالتأكيد وجهة نظر واحدة، ليس أكثر. وهى مشروطة بشروطها ومتفاعلة مع معطياتها وخلفياتها المعرفية والجمالية والأخلاقية. الشئ نفسه يمكن أن نقوله عن الملحمية وعن كل التجارب المؤدلجة، القائمة على قمع الاجتهاد ومصادرة التجريب الميدانى.

فى الستينيات والسبعينيات أيضاً، اختلطت الأوراق بشكل فظيع، وتماهت الأسئلة المسرحية فى الأسئلة السياسية، وأصبح المسرح متداخلاً فى الفعل السياسى، وبذلك، فإنه لم يفعل سوى أنه كرر الأسئلة نفسها والقضايا نفسها والاهتمامات نفسها. هذه التبعية ستعيد إنتاج الأسئلة والقضايا والاهتمامات نفسها، هذه التبعية

ستعيد إنتاج الأسئلة السياسية نفسها والخطاب نفسه، وذلك فى الكتابات النقدية والإبداعية معاً.

ويمكن أن نقف الآن عند نموذج واحد، من تلك الأسئلة:

- من يحكم من؟ وبأى حق؟
- والسلطة لمن؟ أو لأية طبقة؟
- وكيف تتشكل هذه السلطة على المستوى العربى؟ بالانقلاب أو بالثورة أو عبر صناديق الاقتراع؟
- وهذه السلطة كيف نمت، و«ازدهرت» وتطورت، وتعملقت، بهذا الشكل الأسطورى والخرافى؟ وعلى حساب من أو ماذا؟ على حساب المشروعية؟ أو على حساب كرامة المواطن وإنسانية الإنسان؟
- وهل يمكن إقامة شكل من أشكال الحكم دون حكمة؟

مع هذه الأسئلة - وأخرى غيرها - شاع الكلام واللغو والخطابة والهتاف والشعارات. إن طغيان المد الإيديولوجى قد تم - ويتم دائماً - على حساب التجريب والبحث والاجتهاد. وبهذا أصبح التجديد فعلا يثير الريبة والشك. فهو - عند البعض - هروب وترف واستغراب ومضيعة للوقت وشكلانية خالصة، وهو أيضاً تخريب وموضة عابرة ونرجسية.. إلخ. وهو محاولة للهروب من «الحقائق» الجاهزة والكونية والأممية والبحث عن حقائق وهمية وشبحية لاوجود لها، وهو عشق - مرضى - للغريب والمثير والمدهش. وهو هلوسات وخيالات وشطحات ليس لها معنى. هكذا هو التجريب، أو هى صورته فى الخطاب الإيديولوجى. فالمسرح هو القضية، ولاشئ أكثر؛ قضية واضحة بين طرفين أو بين قطبين، ولاشئ يمكن أن يهم فى هذا المسرح، سوى الصراع والصراع وحده. وبهذا خان المسرحيون المسرح، وذلك عندما اكتفوا بأن يلعبوا أدوارا ليست أدوارهم، وأن يسيروا خلف السياسيين المحترفين، وذلك عوض أن يكونوا هم فى الطليعة. هذا عن علاقة الإيديولوچيا بالتجريب، أما عن علاقتها بالموروث الشعبى، فيمكن أن نرصدها فى الصورة التالية: إن الإيديولوچيا تراهن على الآنى والآتى، فى حين أن الموروث الشعبى ينتمى إلى الماضى؛ فهو نتاج مجتمع آخر مختلف ومغاير، مجتمع إقطاعى بالضرورة. وبذلك، فإن التعامل مع هذا التراث هو انحياز صريح للماضى وللإقطاعية، وهو تراجع إلى الخلف، ووقوف إلى جانب القوى الرجعية. وبهذا فقد طالب كثير من الكتابات (الثورية) بإعدام التراث، فى المسرح والقصة والشعر والرواية والتشكيل والسينما، وفى كل الفنون والآداب المختلفة. إن التجريب هو العلم وهو العقلانية والمنطق والرصانة والنزاهة والحياد والاحتكام إلى الواقع وإلى الحقيقة.

إن التجريب لايصادر حق الأشياء فى أن تعبر عن نفسها بنفسها، وأن تثبت - بالملموس - حقائقها الكائنة والممكنة.

وبخلاف هذا العلم - العاقل والمحايد - فإن الإيديولوچيا مسكونة بالنوايا وبالأهواء؛ فهى وجهة نظر لا تعرف ولا تعترف بأنها مجرد وجهة نظر، قد تكون صائبة وقد تكون خاطئة، وقد تكون مجرد هلوسات ذهنية، ولاشئ أكثر. هذه الإيديولوچيا، بتمركزها على الذات، قد أضرت كثيراً بالثقافة العربية، خصوصاً الثقافة المشرقية. وإلى هذه الحقيقة المرعبة يشير هشام جعيط؛ ففى رأيه أن ما أعطى الفكر المغاربى أهميته وتميزه وقيمته العلمية، هو ابتعاده عن الإيديولوچيات «التى تآكلت وأكلت المشارقة. وهذا الابتعاد عن الإيديولوچيا يفرز نوعا من العقلانية الواضحة، ولهذا اعتبر أن الفكر المغاربى يتجه نحو العقلانية، وهو مرتبط ارتباطا جذريا

بالماضى وهو منفتح على الحاضر فى نفس الوقت، ثم إنه فكر إسلامى أكثر منه فكر عربى»[٢]. والإيديولوچيا ليست ضد العلم فقط ولكنها أيضاً ضد المسرح وضد الاجتهاد المسرحى وضد الحرية المسرحية. ويمكن أن نقول بأن تخلف المسرح العربى - فى أحد جوانبه - يرجع إلى أنه إيديولوچى أكثر مما يلزم؛ فهو شعارات وخطب وتحليلات سياسية فجة، وكتابة تعيد كتابة ما ينشر فى الجرائد والمجلات. هذا المسرح يلزم نفسه بما لا يلزم، ويريد أن يصلح العالم بالمسرح وفى المسرح، وأن يقدم الحلول والوصفات الجاهزة، وأن يجعل من رجل المسرح نبيا أو مصلحا أو زعيما سياسيا، وليس هذا من طبيعة المسرح. فشكسبير - مثلا - كان شاعراً قبل كل شئ. وفى كثير من «الإبداعات» المسرحية يحضر الرأى السياسى ويغيب الشعر أو تغيب روح الشعر، وفى الإيديولوچيا يغيب التسامح ويغيب الحوار، وهو جوهر الفعل المسرحى. إنه لا كلمة تعلو - فى الإيديولوچيا - على كلمة الصراع، أما التعايش فله معنى الانحراف والخيانة. الشئ نفسه يمكن أن نقوله عن الاختلاف والحق فى الاختلاف، الذى هو أساس الفعل المسرحى.

التجريب بين المعمل والميدان:

يتم التجريب العلمى فى المعامل دائماً، فهو فعل سرى أو شبه سرى، تقف خلفه الأبواب والأقفال ويلفه الغموض. أما المسرح، فهو عكس هذا تماما، فهو حقا علم ولكنه ليس علما خالصاً. وهو فن كذلك، ولكنه ليس فنا بحق، وهو صناعة ولكنه ليس صناعة بسيطة؛ إنه مركب ومعقد ودقيق؛ فهو نسيج مادى وروحى وذهنى ونفسى ومحسوس ومتخيل، تتداخل فيه المستويات وتتقاطع وتتكامل وتتحاور بلغة خرساء. وبهذا كان للتجريب المسرحى خصوصيته التى لايمكن التنكر لها أو القفز عليها. إننى - شخصيا - لا أتصور مخرجاً مسرحياً يمكن أن يدخل المختبر، وأن يغلق خلفه الأبواب، وأن يشرع فى البحث والتجريب، لأن السؤال الإشكالى سيبقى قائماً يتحدى:

هذا المخرج يجرب ماذا؟ وما «مادة» اشتغاله؟

إن المادة الأساسية - فى الاشتغال المسرحى - هى قضايا الناس، وهى نبض الشارع وتفكيره ووجدانه، وهذه الأشياء لا يمكن أن نعثر عليها إلا فى الساحات والميادين والحارات والمقاهى وفى الأماكن العامة.

إن المسرح - فى شقه الأول - هو أشياء ترى وتسمع وتلمس، أشياء لها طول وعرض، ولها كثافة معينة، ولها أشكال وأحجام وألوان، ولها أصوات خاصة، أشياء يمكن أن تعرض بطرق متعددة، ويمكن أن تتحرك بآليات خاصة، وذلك من أجل أن تعطى سينوغرافيا خاصة، وأن تكون لها لغتها التى تخاطب العين، وتخاطب الأذن كذلك. ولكن المسرح - فى حقيقته - هو أكبر من هذا وأخطر. وجماليات المسرح البصرية/ السمعية هى نفسها جماليات الكباريه والأندية الليلية والمسارح الاستعراضية. هذا هو ظاهر المسرح، أما باطنه وجوهره؛ فيتمثل فى رسالته وفى خطابه. وبهذا، فقد أمكن لنا أن نقول بأن أى تجريب مسرحى لا يوازن بين الشكل والمضمون، ولايؤسس حواراً داخليا، بين المفردات السينوغرافية ومعناها أو معانيها، لايمكن أن يكون إلا شكلا من أشكال العبث.

إن المهم، إذن، هو أن نحمل داخلنا نزعة تجريبية؛ نزعة علمية لها ارتباط عضوى بالمحسوس والملموس، ولها علاقة حية ومتحركة، وذلك بكل ما هو مرئى ومسموع وواقعى وحقيقى. أما العقول المسكونة بالحقائق المجردة وباليقين الإيديولوچى، فلايمكن أن تدخل فضاء التجريب. ويتمظهر هذا اليقين فى شكل أساطير قومية متوارثة، أو فى شكل أساطير سياسية جديدة، أو فى شكل انحياز عقائدى لأطروحة سياسية أو دينية أو أخلاقية.

إن المثقف التقليدى ـ فى العالم العربى ـ قد راهن دائماً على السياسى، وذلك على حساب ما هو فكرى وجمالى. وبذلك، فإن المسرح العربى اليوم بحاجة ماسة إلى **مثقف جديد؛ مثقف يعطى للجماليات حقها فى** الإبداع، ويعيد للفن وظيفته الحقيقية، وأن يكون ـ فى سلوكه وإبداعه ـ فى مثل حرية الحياة، وفى مثل حيويتها وشفافيتها، وفى مثل شموليتها وتعدد مستوياتها وأبعادها، وفى مثل احتفاليتها وعيديتها المتجددة.

إن الإيديولوجيا ـ فى العالم العربى ـ أنتجت مثقفين «سيكولوچيين» لهم فى كل وجه عين واحدة، وليس أكثر. هذه العين الواحدة لا تدرك إلا لونا واحدا، ولا تعترف إلا بحقيقة واحدة موحدة. والمسرحى هو مؤرخ الوجدان، وعلى من يؤرخ أن يرى كثيرا وأن يسمع كثيراً، أن يتحرر من «الخرافات» والحكايات والأساطير الخفية، وعليه أيضاً أن يمثل واقع الناس من حوله، وأن يعيش الوقائع ـ كما هى ـ وأن يسجلها بوعى العالم والفنان والصانع.

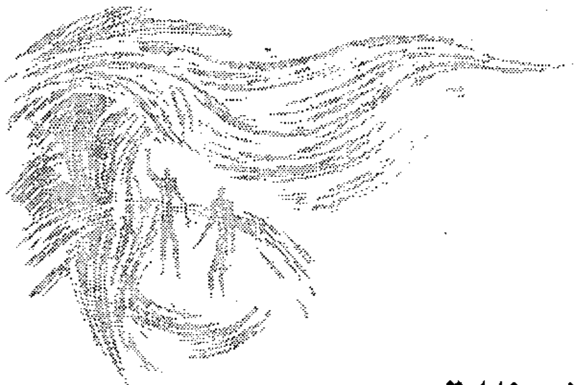
هذا المبدع الجديد ـ أو المثقف الجديد ـ هو المؤهل وحده لممارسة التجريب، وذلك فى معناه ومبناه. يقول ميشيل فوكو:

«أحلم بالمثقف هدام القناعات والبديهيات العمومية. أحلم بالمثقف الذى يستكشف فى عطائه الحاضر وإكراهاته نقاط الضعف والشقوق وخطوط القوة. أحلم بالمثقف الذى يتحرك باستمرار دون توقف، غير عارف أين سيصبح غداً، لأنه شديد الالتصاق بالحاضر»(٣).

فى الإيديولوچيا لا نفعل سوى أن نعيد إنتاج القناعات والبديهيات العمومية ولا نقدم جديداً، لأن الجديد انحراف وتحريف وخيانة وخروج عن الخط، وهو فعل يحتاج إلى المحاسبة وإلى الطرد، سواء من الحزب أو من الجماعة أو ... من رحمة الله. وعلى عكس هذا كان التجريب، ويكون دائماً. ولأن المسرح ـ فى الوقت نفسه ـ هو علم وفن وصناعة، فقد أمكن أن نتبنى ـ فى التجريب ـ معملية العلوم البحتة، وذلك لتطوير الأدوات أو العناصر المسرحية، وأن نعتمد ـ فى المقابل ـ على المنهج الاجتماعى والأنثروبولوچى، وذلك من أجل دراسة الإنسان ميدانيا، وتناول قضاياه وهمومه وسلوكه، والخوض فى وجدانه الشعبى وفى وعيه ولاوعيه.

الهوامش:

(١) رسائل أنطونان آرطو، ترجمة رضا الكافى، مجلة «الكرمل».
(٢) هشام جعيط، **آراء ومواقف فى الثقافة العربية**، من كتاب **لقاءات قابس، فى العقلانية والتقدم**، ٢، منشورات مهرجان قابس الدولى، ١٩٨٩، ص ٦٢.
(٣) من مقابلة مع النوفيل أوبسرفاتور ١٢ مارس ٧٧، ترجمة هشام صالح، مجلة «الكرمل»، ١٣، ١٩٨٤، ص ١٥.



ملاحظات عن التجريب فى المسرح

جلال حافظ*

المسرح التجريبى، فى تعريف بافيس، هو «مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير، وعمل على الممثل، وطرح للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحى»[1]. ويضيف بافيس:

«إن كل مسرح جدير بهذا الاسم، يجب أن يخضع ، جزئيا على الأقل، لنظام تجريب مستمر، وأن لا يقبل أبدا أساليب معروفة ومؤكدة النجاح سلفا»[2].

التعريف، على هذا النحو، يكاد يربط فكرة المسرح التجريبى بطبيعة المعمل؛ حيث تختبر كل عناصر العرض المسرحى بحثا عن تقنيات جديدة. والمعامل المسرحية هى أيضا مسارح تجريبية تبحث فى مجال تقنيات الممثل والإخراج، دون هدف تجارى، بل حتى دون اهتمام بتقديم عرض مسرحى كامل لجمهور كبير[3].

فى إطار هذا المفهوم للتجريب، يصبح المسرح التجريبى «اتجاها» فنياً معاصراً وهو كذلك بالفعل باعتباره «حركة» ، أو «تياراً» يسعى إلى البحث عن أساليب مسرحية جديدة للتعبير. ومن هنا نأتى لسؤال مهم: لماذا التجريب فى المسرح؟

الإجابة فى بساطة شديدة: لأن فن المسرح بطبيعته أكثر الفنون تقليدية، وهو فن تنطبق عليه مقولة إليوت المشهورة فى دراسته عن «ما هو كلاسيكى»، حين يوضح أن النضج:

«فى الأدب يعنى أن يكون الشاعر على وعى بأسلافه، وأن ندرك نحن وجود هؤلاء الأسلاف خلف مؤلفه، تماما كما نتعرف

* عميد معهد الفنون المسرحية بالقاهرة.

ملامح الأجداد فى شخص ما يتمتع فى الوقت نفسه بتفرده وتميزه»[٤].

وهذه المعرفة والوعى بالتراث هما ما يشير إليه إليوت فى نظريته عن «التقاليد» بمعناها التاريخى؛ فتلك المعرفة بالتقاليد هى الركيزة الأساسية لعملية الخلق والإبداع[٥].

والمسرح يرزح، رغم كل التطورات، تحت تقاليد ثقيلة تعود إلى قرون بعيدة، تحكمها، رغم التغيرات، قواعد ثابتة تنطلق من مفهوم طبيعة المسرح ووظيفة المسرح، اللذين، رغم تحورهما من عصر إلى عصر، يدوران فى الفلك نفسه تقريبا.

والمسرح من حيث هو فن تقليدى، أصبح بالضرورة فنا متمردا، فى عالم كعالمنا تتغير فيه كل الثوابت؛ ذلك أن التقليدية تورث التمرد.

لكن عالمنا كان دائما ـ رغم اختلاف الإيقاع ـ عالما متغيرا، وهذا يقودنا إلى سؤال آخر مهم: هل ينحصر التجريب فى إطار مسرحنا المعاصر، ألم يعرفه تاريخ المسرح العالمى من قبل؟

إن فن المسرح يستند فى جوهره إلى تقاليد متوارثة، يقننها المنظرون، حينا بعد وحينا قبل، أن يتعامل بها ومعها المؤلفون والمخرجون والممثلون والجمهور. هذه التقاليد تتطور من داخل نفسها حينا، وتجدد عمداً حينا آخر. فحين أدخل الشاعر اليونانى سوفوكليس الممثل الثالث إلى المسرح، كان مجددا. وحين تغيرت وظيفة الجوقة فى مسرح مواطنه يوربيديس، كان ذلك تطورا طبيعيا متمشيا مع تطور تقنيات المسرح[٦] نتيجة للتطور الفكرى العام وتطور ذوق الجمهور. ولكن هل كان تجديد سوفوكليس تجريبيا؟ هنا تختلف الإجابات: فإضافة ممثل جديد إلى الممثلين القديمين قد يعد من إحدى وجهات النظر تجريباً، باعتباره بحثا عن تقنية أداء ثلاثية بغية استكشاف إمكاناتها، مقارنة بتقنية الأداء الثنائية الموروثة. وقد لا يعد تجديد سوفوكليس من وجهة نظر أخرى تجريبا، باعتبار أن تجديده كان تراكميا ليس ابتكاريا. فهل الابتكار وحده هو قانون التجريب؟ قطعا لا، وإلا لكان لنا أن نعتبر ثورة الرومانتيكية على «قواعد المسرح الكلاسيكى» تجريبا، (وإن كان مسرحها ـ كما سنوضح ـ فى جمالياته نوعا من التجريب)، وخوض التعبيريين فى أعماق اللاوعى الفردى ثورة تجريبية على أنماط الميلودراما التقليدية، بقوالبها الجامدة ومسرحياتها النمطية، ومحاولة برناردشو تحويل المسرح إلى مناقشات على الطريقة الإبسنية ـ إن صح التعبير ـ محاولة تجريبية مضادة لهذه الأنماط التقليدية نفسها.. إلخ.. فالابتكار ـ على نحو ما هو معروف ـ سمة أساسية فى الفنان المبدع عامة فى كل عمل من أعماله، وبالتالى فهى سمة عامة من سمات تطور الفنون. ولكن حين حاول كوكتو فى مسرحيته (عروسا برج إيفل) أن يخلق علاقة حقيقية بين المنظر المسرحى والممثل، بهدف تغيير صيغة العرض وطبيعة التأثير على المتلقى، عن قصد واع، فإنه كان يجرب كالعالم فى معمله؛ لأن لديه قوانين الدراما القديمة التى تؤكد له وظيفة الديكور، وطبيعة وكيفية أداء الممثل التقليدى، وما ينتج عن ذلك من تأثير محقق وناجح لدى الجمهور. فإذا ما حاول كوكتو أن يغير فى طبيعة هذه القوانين، توقعا لنتيجة أخرى، افتراضية، فى مجال التأثير على المتلقى، كان مجربا. وبهذا المعيار نفسه يعتبر بريخت مجربا؛ لأنه حاول التصدى للقانون العام للدراما الأسطورية فى مجال تأثيرها الانفعالى على الجمهور، مستهدفا، عن وعى وقصد، تحقيق تأثير عقلانى. وبالمثل أيضا، فإن الكاتب الدانماركى صويا، يكون قد دخل تاريخ التجريب بمسرحياته، خاصة مسرحية (عليك أنت أن تختار) حيث نجح فى بناء حبكة تجعل السلوك الخير، أخلاقيا، تنتج عنه كوارث

محـــقـــقـــة، على حين ينجم عن فـعل الشـر سـعـادة مكتملة.

والأمـثلة الثـلاثة التى فـرغنا من ذكـرها هى فى جوهرها ابتكار. إلا أن الابتكار هنا صاحبه البحث عن جمـاليـات جديدة: خلق عـلاقة بين الديكور والممثل تشكل جوهر العرض المسرحى مع تغيير فى أدوات أداء الممثل (من خلال فونوغرافين) فى حالة كوكتو، وتغيير فى طبيعة العلاقة بين العرض والمتلقى، وفى نتائج هذه العلاقة عند بريخت، وتغيير فى صياغة التركيبة الدرامية على مستوى المقدمات والنتائج فى حالة صويا. ذلك الاكتشاف للجماليات الجديدة، هو المفهوم العصرى نفسه الذى يؤكده بافيس فى إشارته إلى «البحث عن صيغ جديدة للتعبير». فالأساس فى التجريب هو تعمد كسر القواعد الموروثة، أو تجاوز التقاليد فى محاولة للبحث عن، واكتشاف، وسائل جديدة للتعبير، بهدف تحقيق تأثير معين على المتفرج، استنادا إلى فرضية ذهنية.

نخلص من ذلك إلى أن التجريب فى المسرح، وإن كان «حركة» أو «اتجاها» أو «تيارا» فنيا معاصرا، ليس جديدا على تاريخ المسرح من حيث كونه ـ التجريب ـ منهجا إبداعيا. بل نحن نعتقد أنه، خاصة فى مجال النص الدرامى، جد قديم، فهو ـ فى نظرنا ـ يرجع إلى القرن السابع عشر، حين بدأ بالفعل ترسيخ مفهوم التقاليد ومذهبتها؛ ذلك أنه:

> «حين أرست الكلاسيكية مبدأ محاكاة القدماء، فإنها فتحت الأبواب واسعة أمام شعراء المسرح للتجريب على مادة كلاسيكية، دون أن تقصد إلى التجريب، رغم ما قد يبدو من تناقض بين مصطلحى «محاكاة» و «تجريب»، ذلك أن لتلك المحاكاة عند نقاد الكلاسيكية شروطها، وفى مقدمتها الالتزام بمحاكاة ما يتفق وطبيعة العصر؛ وبلغتنا الحديثة، إعادة صياغة المادة الفنية بما يتواءم مع رؤية الشاعر وغاياته. فالكاتب الكلاسيكى، شأنه شأن كتابنا المعاصرين، لم يكن يقدس التراث القديم، وإنما يسعى لتوظيفه. فهو باستناده إلى الأساس الفلسفى الكبير للمذهب، وهو العقلانية، كان يقف من التراث موقفا نقديا: فسوريل هاجم هوميروس، وأوجييه نقد سوفوكليس، وميريه يرى أن المسرحيات القديمة مزعجة. وشابلان يرى أخطاء فى أشعار هوميروس وفيرجيل. وهكذا خلصت الكلاسيكية الأبطال القدامى من هالاتهم الأسطورية»(٧).

وهذا نفسه ما يفعله المحدثون بالتراث من منطلقات فكرية وفنية متباينة، تتراوح بين استهداف العودة إلى المنابع الأصيلة للفن المسرحى، والسعى إلى تفريغ الأساطير القديمة من محتواها لشحذها بفكر جديد: تلك هى على سبيل المثال حالات: أندريه جيد مع (أوديب)، وجيرودو مع (إلكترا)، وآنوى مع (ميديا)، وسارتر فى (الذباب)، وإليوت فى (اجتماع شمل العائلة).... إلخ.

وهذا هو نفسه ما يفعله المعاصرون، سواء بالتراث الأسطورى أو التراث المسرحى السابق عليهم، وتلك هى على سبيل المثال حالات: كازانتزاكس فى (عطيل يعود) ويونسكو فى (مكبث)، وراينر فاسبندر فى (إيفيجينيا فى تاوريس) و(أجاكس)، وهاينرموللر فى (هرقليس) و(آلية هملت)، وتوم ستوبارد فى (موت رونكرانتس وجيلدنشتيرن).. إلخ.

إن كتابنا المعاصرين:

> « حين يستلهمون تراث اليونان أو الرومان أو عصر النهضة.. إلخ، سعيا وراء التجريب،

ينطلقـون من مـوقف عـقـلانى مماثل لموقف العقلانية الكلاسيكية، يستهدف استكشاف إمكانيات التراث فى التعبير عن رؤى شعرية محددة تعكس واقع عصرهم. واستكشاف التراث قديما كان يستند إلى ثقافة تتصف نسبيا بالمحدودية ، تمتد من أرسطو وهوراس إلى سكاليجر وكاستلفترو وشابلان ودوبينياك وبوالو، وكلها تدور حول مشكلة القواعد الفنية. لكن استكشاف المادة التراثية فى عصرنا يمر بعقل شديد التعقيد، عرف هيجل وفرويد وماركس وآينشتين ودوركايم ويونغ وفريزر وسوسير وياكوبسون ودريدا وبارت ولاكان وشتراوس.. إلخ.

وحين تمر المادة القديمة بهذا العقل الحديث المركب، لا تفقد فقط هالاتها الأسطورية وقوامها التراثى، وإنما تنتقل الرؤى من المحدود إلى اللانهائى، وتستحيل الخيالات إلى حقائق، والحقائق إلى أوهام، ويلتف الخط المستقيم ليصبح لولبيا أو دائريا، وتختلط الروح بالمادة وتمتزج عوالم الإنسان بعوالم الشياطين والملائكة فى وحدة تؤكد اتساق العالم وتنافره كقانون أساسه التضاد والتوافق فى آن »[٨].

فإذا ما انتقلنا من مجال النص الدرامى إلى عناصر العرض المسرحى، وجدنا أن محاولات البحث عن صيغ جديدة للتعبير تتجاوز «التقاليد»، كانت تظهر من حين إلى آخر فى تاريخ المسرح قبل عصرنا الحديث، ولعل نموذج الرومانتيكية ـ كما ذكرنا ـ من أبرزها، وهو يكفى هنا للدلالة على مانريد تأكيده:

يعد عرض مسرحية (هرنانى)، لفيكتور هيجو، على مسرح الكوميدى فرانسيز عام ١٨٣٠، تجديدا وتجريبا فى كل عناصر العرض المسرحى. فالممثلون الكلاسيكيون المجمدون فى قوالب النبل الكلاسيكية، كانوا عاجزين عن أداء أدوار جريئة، متقلبة المزاج، حادة الطباع، كأدوار مسرحية (هرنانى)، بل إن مدموازيل مارس، نجمة الفرقة، فزعت، ونفرت بشدة من دور «دوناسول»، حتى إن المؤلف حاول طردها من العرض[٩]، فتراجعت واضطر الجميع، مع التدريبات الشاقة، إلى تغيير أسلوب الأداء الكلاسيكى إلى أسلوب أداء أكثر مرونة «وطبيعية». ولقد سبق لفولتير محاولة التجديد فى عناصر الديكور المسرحى، لكنها كانت محاولة محدودة التأثير، إلى أن جاء هيجو ونص بدقة على عناصر العرض المسرحى من ديكور وأزياء، وإضاءة وحركات الممثلين. فجاء عرض (هرنانى) فى ديكورات فخمة وأزياء باذخة وألوان متنوعة، مع جموع ضخمة من الممثلين تتخم خشبة المسرح. كان العرض نوعا جديدا تماما على الجمهور الفرنسى المعتاد على كلاسيكيات راسين البسيطة المتوازنة فى كلماتها وأدائها وعناصر عرضها. فعرض هرنانى حاد الأداء، متقلب المزاج، فخم المنظر بألوان فاقعة حادة، متنافرة، لكنه فى النهاية يعكس طابع العصر الذى عشق الألوان وعنف التضاد على نحو ما نجد فى رسومات ديلاكروا.

كان هيجو يبحث عن قيم جمالية جديدة ونجح عرض مسرحية (هرنانى) باعتبارها، أول مسرحية رومانتيكية تلاقى النجاح الكبير، فى أن يمد المسرح بصيغ جمالية جديدة[١٠].

هذا التجديد فى جماليات المسرح كان تجريبا بالمفهوم نفسه الذى أشرنا إليه فى صدر دراستنا .

إن التجريب فى مجال النص والعرض ظاهرة قديمة واكبت تطور الفن المسرحى. والتجريب المعاصر، وإن كان لا يضرب بجذوره فى هذا الماضى البعيد، إلا أنه امتداد وتأكيد للظاهرة نفسها.

وحركة التجريب المعاصرة تستمد أصولها من نظريات رواد التجديد فى المسرح الحديث وأفكارهم ومحاولاتهم، وفى مقدمتهم آبيا وكريج وكوبو وآرتو وتايروف ومايرهولد وجسنر وكالسر.. إلخ؛ حيث نزع هؤلاء الرواد إلى البحث عن «مسرح جديد»، «مسرح حقيقى»، واتجهت تجاربهم إلى مجالات العلاقة بين المؤلف والمخرج والممثل والفضاء المسرحى، وإلى العلاقة بين هذه العناصر والمتلقى.

فى عام ١٩٣٠، صرح ليوبولد جسنر بأنه:

«لابد من إخضاع مؤلفات الكلاسيكيين لعمل المخرج الذى تتمثل رسالته فى تطويع هذه المؤلفات للعصر الحاضر كى نستطيع أن نحسها ونفهمها»(١١).

تلك دعوة صريحة للخلاص من سيطرة المؤلف، وخطوة مهمة على طريق كسر مفهوم الأمانة فى نقل رسالته. وذلك يتفق، بصورة ما، مع ما صرح به من قبل أدولف آبيا فى حديثه عن دراما ڤاجنر، من أنه يجب على المخرج «أن يترك لنفسه العنان كى تنقاد كلية، وبدقة، لكل ما تكشف له الدراما، التى يريد عرضها، من حياته الخاصة»(١٢). جسنر يرى عمل المخرج من مفهوم ثقافى موضوعى، وآبيا يراه من مفهوم سيكولوجى ذاتى، إلا أن الاثنين يضعان «العرض» فى المقام الأول، وينزلان بالنص إلى مرتبة أدنى.

ويفضل آبيا الجمع بين مهمة تأليف النص الدرامى والموسيقى، ومهمة الإخراج، حين يدرك المؤلف مدى «تعدد الأفكار والعواطف التى يودعها فى كلمة واحدة، بينما تنتمى هذه العواطف والأفكار إلى الفضاء [المسرحى] والزمن»(١٣)؛ فالمسرح عند آبيا «فن شامل». وهو «طقس»، يستند أساسا إلى فن الممثل، والحركة، والإيقاع، والإضاءة. والإخراج عنده فن يعرض فى الفضاء ما يعجز المؤلف عن تقديمه إلا فى الزمن.

هنا نجد بعض، إن لم يكن كل، التعاليم الأساسية لحركة التجريب المعاصرة: المسرح طقس ـ الفن المسرحى هو العرض ـ الممثل وحركته هما العنصر المهم فى العرض (مع ضرورة الإشارة إلى مفهوم آبيا الخاص بأن الموسيقى حركة) ـ المخرج هو المبدع بالدرجة الأولى ـ النص عنصر ثانوى من عناصر العرض.

وقد اهتم جوردون كريج ـ مثل آبيا الذى سبقه إلى معظم أفكاره ـ بتخليص المسرح من الرسوم الخداعة والواقعية الزخرفية، إلا أنه مضى أبعد من آبيا حين فكر فى أن مسرح المستقبل سيستغنى عن الممثل. كذلك دعا كريج إلى تحرير المخرج من كل عبودية للنص الأدبى، فالمسرح ولد من «الإيماء والحركة والرقص»(١٤) و«الراقص هو الجد الأعلى للمؤلف المسرحى»(١٥).

هنا اكتملت تقريبا التعاليم الأساسية التى يستند إليها التجريب المعاصر فى أسسه ومبادئه، وفتح الباب واسعا لمحاولات إلغاء النص والاستناد فقط إلى الرقص والإيماء والحركة.

وتحت تأثير آراء كريج، سعى مايرهولد فى روسيا إلى الخلاص من التمثيل السيكولوجى باستخدام تقنية التمثيل الآسيوى «والكوميديا دى لارتى». وكان من غاياته البحث عن وسائل ينفصل بها الممثل عن دوره وشخصيته؛ ليبدو كأنه يعلق ويشرح ما يمثله (ولنلاحظ أن هذا نفسه ما سوف يسعى إليه بريخت). وتتلخص نظرية مايرهولد، من زاوية مفهوم التجريب الذى نعرض له، فى أن الحقيقة الإنسانية، على مستوى العلاقة بين

الناس، وعلى مستوى السلوك الفردى، لا تعكسها ولا تعبر عنها الكلمة، وإنما الحركة والإيماءة.

وفى ألمانيا سعى رينهارت وليوبولد جسنر إلى البحث عن فن مسرحى مستقل بذاته، يعتمد - إلى جانب روعة الديكور وعنف المواقف - على تجديد فى مناهج العرض. إن رينهارت يعتقد أن المسرح الحديث عليه احتواء الحياة الحديثة على نحو ما كان مسرح الآرينا الإغريقى يحتوى حياة المجتمع الإغريقى. وفى سبيل ذلك، استلهم تقنيات المسرح الصينى واليابانى وعروض السيرك، وخرج أحيانا من إطار البناء المسرحى إلى الكنيسة ليقدم معجزة من معجزات العصور الوسطى، مما جعل بعض المسارح فى نيويورك ولندن وبرلين تتحول بدورها إلى كنائس لتقديم عروض مماثلة.

كذلك عمد جسنر فى مجال التجديد إلى أن يقدم، عام ١٩٢١، مسرحية (عطيل) على منصة عارية إلا من مصطبة ذات مستويات، ليسمح بتحديد مستويات الحدث، ثم قدم بعدها (هاملت) فى ملابس عصرية.

وفى هذا الخضم الهائل من التجديد الثورى لدور المخرج وعناصر العرض المسرحى فإن جاك كوبو وزملاءه فى فرنسا كانوا أكثر حذرا بسبب ما كبلتهم به «التقاليد» الفرنسية الثقيلة فى التعامل المتحفظ مع النص.

لكن محاولات كوبو، رغم ذلك، تعد نوعا من التجديد التجريبى: ففى مسرح الفييه كولومبيه Les Vieux - Colombier حاول الفنان الفرنسى تخليص منصة العرض من المؤثرات المسرحية الاستعراضية الطابع باستخدام مسرح بسيط مفتوح، مؤكداً أن الفن المسرحى فن ممثل، وإن كان - على غير الاتجاه الثورى السائد خارج فرنسا - يرى أن أصالة الإخراج تستند إلى تفسير النص اعتمادا على المعرفة الكاملة به.

وأخيرا، حوالى عام ١٩٢٤، بعد إغلاق مسرحه، حاول مع جماعة من شباب الممثلين، تحت تأثير آراء كريج، التدريب والتجريب، لا من خلال نصوص، ولكن من خلال موضوعات، مع استخدام الأقنعة والارتجال، واستلهام مسرح النو اليابانى؛ بحيث يصبح فن المسرح فن ممثل «حر» فى أدائه الصامت ورقصه وحركته وارتجاله، باعتبار أن هذه هى التقنيات الأساسية للتعبير المسرحى.

وتنتقل تعاليم كوبو وتترسخ عند تلامذته الكثيرين، خاصة لوى جوفيه وشارل ديلان وجاستون باتى وجان ڤيلار ومارسيل مارسو، كما تتبلور عند نجم المسرح الفرنسى المعاصر جان لوى بارو الذى يؤكد أن «العرض المسرحى علاقة حب، نعطى، نمنح أنفسنا، نتبادل العطاء والمنح، ونتحد»(١٦). وكوبو فى نظر بارو هو «أبو المسرح الحديث»، وهو لقب نقله عن بارو الناقد جيمس روس - إيڤانز الذى يرى أن كوبو كان أول من بحث عما نطلق عليه «المسرح الفقير»(١٧).

وقد ظهرت فى تلك الفترة الثورية نفسها تقريبا آراء آرتو، لكنها لم تثمر إلا بعد ذلك بحين - وكتابات آرتو تبدو غامضة ومتناقضة، إلا أنها فى جوهرها تحدد: نشأة المسرح وتطوره، طبيعة المسرح، قوانين الفن المسرحى، طبيعة عمل المخرج.

وآرتو يستمد نظريته من تحليله للمسرح فى بالى الذى يعد فى نظره مسرحا احتفظ بجوهره الأصيل منذ النشأة الأولى، لاعتماده الأساسى على الجسد، واستغلال الفضاء المسرحى. فالحركة والإشارة تمنحان هذا المسرح قوة مطلقة لإثارة الإحساس بالقوى السحرية التى يخضع لها هذا العالم. وهذا المسرح يعكس حقيقة أخرى غير حقيقة الحياة اليومية التى يقدمها المسرح الغربى؛ فهى حقيقة ثرية مركبة مستمدة من قوى سحرية (١٨).

ويدعو آرتو إلى تخليص المسرح من شعر اللغة واستبداله بشعر الفضاء المسرحى من خلال الحركة، والتصوير والإضاءة، والتمثيل الصامت والإيماء، والغناء والموسيقى، والتعاويذ السحرية والحركات البدائية، كما يدعو صراحة إلى وضع حد لديكتاتورية المؤلف، حيث يجب أن تتحدد أهمية الكلمة حسب طبيعة وظيفتها فى العرض المسرحى الذى يستلزم توظيف كل القيم «التعويذية» السحرية للكلمة، لتتواءم بدقة مع المتطلبات المادية للعرض. وعلى هذا النحو، ولأن «المسرح هو الميزانسين أكثر منه الحوار»[١٩]، فالمخرج الذى يناط به وحده السيطرة على جميع عناصر العرض، وخلق التناسق بينها، هو السيد الوحيد فى المسرح.

يمثل آبيا (١٨٦٢ ـ ١٩٢٨)، وكريج (١٨٦٩ ـ ١٩٤٧)، المنابع الأولى فى مجال التجريب الحديث. ومن عباءتيهما خرج مايرهولد (١٨٧٤ ـ ١٩٤٠)، ورينهارت (١٨٧٣ ـ ١٩٤٣)، وكوبو (١٨٧٨ ـ ١٩٤٠) وآرتو (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨)، الذين يمثلون الجيل الثانى فى التطور (رغم معاصرتهم تقريبا لآبيا وكريج) قياسا إلى مفهوم البحث عن مسرح جديد، إلا أنهم جميعا يجربون، على نحو ما يلاحظ أندريه فينستين فى كتابه عن المسرح التجريبى[٢٠]. فجميعهم، فى كتاباتهم أو إنتاجهم المسرحى، عملوا على خلق مسرح «تجربة»، أو سعوا إلى «بحث تجريبى» على الفن المسرحى.

ولا يمكن لنا أن نتجاهل أن هؤلاء الرواد كانوا المصادر الأساسية لحركة التجريب المعاصر؛ لأنه ـ كما يلاحظ روس إيفانز، فى مقولة بارعة مستندة إلى مفهوم إليوت عن «التقاليد والموهبة الفردية» ـ :

«العمل التجريبى الحقيقى، له أصوله، وليس مجرد طفرة مندفعة. ولا يمكن لهذا العمل أن يتحقق إلا فى ضوء ما أنجزه الآخرون فعلا فى الحقل نفسه. ذلك أنه كى نتقدم فلابد أولا من النظر إلى الوراء. فمعرفة ما تم إنجازه فى أزمان مختلفة وفى أجزاء مختلفة من العالم، تدعم الإحساس بالتقاليد وبالجذور الثقافية والإبداعية لدى [صاحب العمل التجريبى]. والعقول المبدعة الحقيقية مثل جروتوفسكى وبريخت تعترف بدينها للماضى. فمثل هؤلاء الرجال يشيدون بناءهم على ما يجدونه بالفعل قائما. فنحن لا يمكننا أن نهرب من ديننا للماضى حتى ولو اقتضت الضرورة قطع كل صلتنا به»[٢١].

بداهة، نحن لا نحاول هنا التأريخ للمسرح التجريبى، أو نشأته وتطوره، لكننا نرصد فقط بعض الملاحظات عن نظريات الرواد وأفكارهم التى يمكن تلخيصها فى مجموعة نقاط أساسية وجوهرية:

- المسرح طقس، أو شعيرة، يشارك فيها المؤدى والمتلقى (مع اختلاف بين الرواد حول مفهوم الطقس وغاياته، سينتقل إلى تلامذتهم المعاصرين لنا).
- المسرح هو العرض المسرحى، وإن كان لابد فيه من الكلمة، فهى مجرد عنصر من مجموعة عناصر أشمل وأهم.
- مكونات العرض المسرحى الأساسية؛ حركة وإيماء وغناء وموسيقى.
- الممثل هو العنصر الأساسى فى العرض المسرحى.
- فى الفنون التى تعتمد على الجسد وسيلة للتعبير، ليس للكلمة إلا قيمة ثانوية.
- بناء المسرح (منصة العرض، وصالة العرض) وحدة واحدة تحقق التواصل بين المؤدى والمتلقى.

ومن هنا نأتى لسؤالنا الرئيسى: ما فلسفة التجريب؟

ما معنى البحث عن «مسرح جديد»؟ وهل هو جديد كل الجدة؟

يوضح أوجست كونت أنه فى البدايات الأولى كانت:

«المراسم الدينية تتضمن العناصر الإيمائية للعرض المسرحى، وبانفصال المسرح عن العبادة [أو الدين] نزع إلى أن يصبح فنا عبر تطوركانت، خاتمته أن الفن وجب عليه أن يحل محل العبادة، ووجب معه بالضرورة اختفاء المظاهر الإيمائية، باختفاء الاحتفال الطقسى»[٢٢].

ومن الملاحظ أن معظم أفكار الرواد التى عرضنا لها، مستمدة من مصدرين: تحليل لنشأة المسرح ولمفهوم المسرح فى بداياته، وتحليل لطبيعة المسرح فى الشرق. والمسرح الشرقى هنا هو النموذج المفتقد للمسرح الغربى. إن مصدر هذه التأملات فى النهاية واحد: المسرح من حيث هو عبادة والمسرح من حيث هو طقس، من ناحية الوظيفة، وبالتالى بالضرورة من ناحية الشكل.

فالمسرح فى محاولات تجديد نفسه يجرب مناهج تربطه بأصوله: المسرح فى بحثه عن حاضره ، ومستقبله يستكشف ماضيه، فيلتف ليعود مرتدا إلى منابعه الأصلية: صورته الديثرامبية، الطقسية والشعائرية: فى القرن السادس ق.م وقبل ذلك، حول مذبح الإله ديونيزوس. كان الراقصون يؤدون أدوارهم بينما يحيط بهم المتفرجون الذين تتعلق عيونهم وآذانهم وأرواحهم بحركات كورس الديثرامبوس وإيقاع أجسادهم وأصواتهم؛ عند المذبح؛ حيث الجميع، مؤدون وجمهور، يتنفسون الهواء النقى، والضوء الطبيعى يلفهم فى أحضانه، وتربطهم معاً الروح الديونيزوسية.

ولم يخطىء المعلم الأول، حين حدد وظيفة التراچيديا، فى القرن الرابع ق.م بالكاثارسيس، وإن غمض المعنى على شراحه، فى القرن السادس عشر، فإنه لم يكن بحاجة إلى شرحه لمعاصريه ، فالمعنى كان لايزال ماثلا فى عقولهم.

على أيدى الرومان تحول الطقس والشعيرة إلى ملاعب سيرك، بعضها دموى. وهرب النص الدرامى من مسرح الآرينا، لتتعلق كلماته لا بشفاه الممثلين، ولكن بالصفحات التى خطها سينيكا. وتعود الشعيرة والطقس مرة أخرى صيغة للمسرح حين يولد من جديد فى العالم الكاثوليكى فى العصور الوسطى. وتكفى مطالعة شارل ماجنان فى دراسته الفذة عن (أصول المسرح)[٢٣] لتعرُّف أبعاد تلك الظاهرة الدينية التى هى فى أساسها طقوس وأسرار عرفها اليونان، والمصريون من قبلهم. وحين استكشف عصر النهضة أصوله الإغريقية والرومانية، تأثر أشد ما تأثر، فى بداياته، بالمفهوم والأسلوب الرومانى قبل أن يتأثر بالأسلوب والمفهوم الإغريقى. وچوديل، وچاك جريفان، وچان دى لاتاى، وروبيرجارنييه، ومونت كريتيان فى فرنسا، وتوماس كيد وكريستوفر مارلو وشكسبير فى إنجلترا، الدليل على ذلك. هنا، نجد سينيكا أكثر مما نجد سوفوكليس: المسرح للإثارة العاطفية وليس للتطهير. وحين ترتقى التراچيديا - كما فى حالة شكسبير - فهى لإثارة الفكر والوجدان معا. وحتى حين حاول راسين، بعد ذلك بقرن من الزمان، «العودة إلى المنابع»، غرق فى عنف الإثارة، رغم مسحة الرقة التى تغلف، على السطح، مسرحه.

وهكذا، مع مضى الزمن، انسحب الممثل من أمام المذبح ليختبىء خلف الستار، ويمثل داخل علبة منعزلا

عن مشاهديه، القابعين، هم أيضا، فى ألواجهم وبناويرهم، واختفى الطقس الجماعى للكورس، ليحل محله فن الأداء الفردى لممثل نجم. وتحول الاحتفال «الطقسى» إلى احتفال «اجتماعى»، يتمثل فى اللقاءات بين الجمهور فى أبهاء البناء المسرحى وممراته فيما بين فصول العرض. وأصبحت هذه «المتعة» الأساسية، جزءاً من وظيفة المسرح، إلى جانب الاستمتاع - عن بعد - بأداء الممثل النجم داخل علبته.

وبإيجاز، انحدر المسرح من سمو الطقس الدينى إلى ابتذال الحياة اليومية.

على هذا النوع من المسرح ثار المجددون المحدثون، وكان النموذج الذى تعرفوه نموذجاً شرقيا آسيويا، لكنه موازٍ - فى جوهره - للنموذج الطقسى الذى اندثر: المسرح أسرار وطقس وشعيرة، يشارك فيها الممثل بجسده وروحه، والجمهور بروحه وعواطفه. وكان حتما إخراج الممثل من علبته، والجمهور من ألواجه وبناويره، وإلغاء الفواصل بين الصالة والمنصة، وإلغاء الفواصل الزمنية بين أجزاء العرض، سعيا وراء «مسرح بوتقة» ينصهر فيها المؤدى والمتلقى معا ، حتى ولو باستخدام «القسوة» ، فى حدود مفهوم آرتو بداهة. بعدها، كان لابد من التجريب، أو - بمعنى أدق - مواصلة التجريب الذى فتح طريقه آبيا وكريج، وعمقه خاصة مايرهولد ورينهارت وكوبو وآرتو.. إلخ.

ولنختبر الآن عنصرين فى حركة التجريب المعاصرة:

- العودة إلى المنابع
- استلهام نظريات الرواد والمجربين المحدثين.

وسنركز اختبارنا على خمسة نماذج:

١ - قد يختلف المؤرخون والنقاد حول تحديد بدايات حركة التجريب المعاصرة: يرى البعض أن مسرح الفن فى مؤسكو كان معملا تجريبيا، وأن مسرح رينهارت كان مسرحا تجريبيا وكذلك مسرح أندريه أنطوان. ويرى البعض أيضا أن المسرح الحى فى أمريكا كان محاولة تجريبية، مثلها مثل بدايات العروض المحدودة لمسرح العبث... إلخ.

إلا أنه من المتفق عليه أن معامل التجريب، خاصة معمل جروتوفسكى، بداية مؤكدة من بدايات التجريب المعاصر.

ولا يمكن، حاليا، القول بأن هناك «وصفة» محددة لجروتوفسكى، ولكن يمكن القول بأن هناك منهجا لجروتوفسكى كان يتطور مع صاحبه بصفة مستمرة، وأن هذا المنهج كان يسعى، فيما يخص التجريب فى مجال فن الممثل، إلى اكتشاف إمكانات جديدة للتعبير، من خلال تدريب خاص شاق طويل. وهذا التدريب - رغم طول مدته - ليس هدفا فى حد ذاته وإنما هو مجرد وسيلة لتحقيق هدف أكبر بكثير، يتمثل فى إزاحة الحدود بين الجسد والروح، مع توفير «صلابة» و«ثقل» للجسد يصبح معهما أداة طيعة للتعبير. والتدريبات تشمل النظام الصارم، والتركيز، والتفكير فى «تيمات» العرض إلى جانب تدريبات الصوت، والإلقاء والرقص والأكروبات وألعاب القوى. وكل هذا يهدف إلى تجاوز الممثل حدود المهارة فى الأداء للارتقاء إلى ما هو أسمى: القدرة على الإبداع؛ وهو إبداع يتم فى إطار فلسفة متكاملة؛ حيث يسعى الممثل إلى تقديم جسده قربانا كى يصل إلى الآخرين، ويتصل بهم، ليتواصل ويتحد الطرفان بالمشاركة فى الطقس المسرحى.

فالجانب الروحى للممثل هو الهم الأول لجروتوفسكى؛ فتدريباته تعمل على الوصول بممثله إلى لحظة وعى روحى حاد أشبه ما يكون بالوجد الصوفى.

وفى هذا «المسرح الفقير»، يجب على الممثل أن يكون قادراً على الإبداع دون كل «بهارج» المسرح التقليدية من ملابس وماكياج وديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية. فالعرض المسرحى يستند إلى فلسفة أساسية، وهى خلق علاقة حية بين الممثل والمتفرج، بل خلق وحدة واحدة: ممثل/ متفرج. والممثل هنا راهب يستحوذ على أرواح مشاهديه من خلال علاقة «توتر سيكولوجى» تربط ـ فى دائرة واحدة ـ المؤدى والمتلقى. لكنه ليس أى متلقى! إنما هو وحده ذلك المتفرج الذى يسعى إلى إشباع احتياجاته الروحية العميقة، من خلال عملية «تحليل نفسى جمعى». فجمهور جروتوفسكى، شأنه شأن ممثله، ذى الطابع الخاص، جمهور خاص.

والتجريب، هنا، يدور أساسا فى مجال فن الممثل؛ حيث يصبح الجسد فى هذا «المسرح الفقير»، هو العنصر الأساسى والأول فى التعبير. الجسد، الجسد خالصا، لكنه معبر اتصال روحى بين فريق الممثلين والجمهور.

والمسرح هنا يختصر الطريق لينهل مباشرة من المنابع الأولى للفن المسرحى، حيث الراقص الديثرامبى يتخذ من جسده أداة مباشرة لممارسة الطقس الديونيزوسى، ملتحما بجمهور المحتفلين بالشعائر الديونيزوسية. وفى الوقت نفسه، فمنهج جروتوفسكى، رغم جدته، ليس كلية من ابتكار صاحبه؛ فللمنهج روافده وأصوله: ستانسلافسكى ومايرهولد فى تقنية البيوميكانيك، فاختانجوف وديلان ودلسارت فى مجال ردود الأفعال الداخلية والخارجية، والكاتاكالى الهندى والنو اليابانى من حيث هو صيغ نمذجة فنية.

أما تأثير آرتو ويونغ، فإن جروتوفسكى وبعض النقاد ينفونه، ورغم ما بين نظرياتهما وأفكار جروتوفسكى من مشابهات.

٢ ـ مسرح الأودن بالدانيمارك، الذى أسسه عام ١٩٦٤ أوجينيو باربا، التلميذ الحقيقى الوحيد لجروتوفسكى حسب إقرار الأستاذ نفسه. مسرح تجريبى، يستمد أصوله من المعمل البولندى المشهور، إلا أنه أصبح ـ تدريجيا ـ النموذج الرفيع المحتذى لمئات الفرق المشابهة، التى يطلق عليها باربا اسم «المسرح الثالث»: الأول المسرح الذى تدعمه الدولة، والمسرح التجارى. والثانى مسرح الطليعة الذى أهمل قيمة الممثل، و«المسرح الثالث» هو ذلك المسرح الذى يواجه المتلقى برسالة تنفذ إلى عالمه الداخلى، بعيدا عن العقل المنطقى. إنه مسرح يخاطب، بمفهوم يونغ عن اللاوعى الجمعى، فى كل متلق، مباشرة، خبرته النفسية الداخلية الخاصة. والممثل مطالب أساسا، لا بلعب دور محدد معروف، ولكن بمواجهة هذا الدور من خلال ذاتيته، وتقديم نتيجة هذا الصدام بين الدور وذاته إلى جمهوره. ويتيح باربا لممثله، حتى ولو لبضع سنوات، أن يقوم «ببحثه» من خلال التدريبات والتجريب المتحرر تماما من كل «التقاليد» المسرحية، ولا أدل على ذلك من أن الأعضاء المؤسسين لفرقته فى البداية، كانوا مجموعة من الممثلين الذين فشلوا فى الالتحاق بمعهد المسرح الرسمى. والغاية فى النهاية أن يصل الممثل إلى لحظة يصبح فيها، من حيث هو مؤد وشخص، وحدة واحدة تواجه المتلقى.

وباربا يدرك جيدا ـ بعكس غيره من أمثال بسكاتور وبريخت ـ أن المسرح عاجز عن تحقيق تغيير راديكالى؛ لذلك فهو يأمل، ويسعى إلى، أن يكشف لنا دخيلة أنفسنا من خلال كشف الممثل دخيلة نفسه، وهو بذلك يساعد جمهوره على التواصل مع الآخرين. وجمهوره هذا جمهور محدود جدا لا يتعدى الثمانين، وأحيانا الأربعين، فقط. وقد يكون من المفيد، الآن، أن نعرض بإيجاز نموذجا لواحد من أهم عروض باربا، وواحد من أهم عروض المسرح التجريبى المعاصر: (فاوست).

جمع باربا، سعيا وراء المزج بين المسرح الأوروبى والآسيوى، مجموعة راقصين وموسيقيين من الهند

واليابان، ليقدموا عرضه لمتفرجين غربيين، هم فى الحقيقة ممن شاركوا فى مراحل إعداد النص / العرض تحت إشراف باربا. كان اختيارهم - بناء على طلب المخرج - منصبا على بعض مشاهد من (فاوست) جوته، تلخص جوهر الفعل المسرحى فى شكل سيناريو لا يعتمد أساسا على الكلمات ولا يستند إلى تأمل فلسفى أو تحليل سيكولوجى. وجاء النص، إن جاز اعتباره نصا، مجرد مثيرات لأفعال مسرحية، ترتبط «تيميا» بأسطورة فاوست.

ويؤدى العرض ذا الأصول الغربية الأصيلة مؤدون آسيويون، بأدائهم الشرقى الصرف، الذى - رغم وحدة طابعه - يختلف تماما فى صيغته الهندية عنه فى صيغته اليابانية. استحالت فكرة جوته فى هذا العرض إلى مجرد «فعل» ، على متفرج باربا «المثالى» أن يعيشه من خلال أداء حركى وإيمائى راقص مشحون بتعبيير انفعالى ذى معنى يتسم بالشمولية الإنسانية، المتولدة من تداخل الثقافات المتباينة، الممتزجة فى عناصر هذا العرض الذى يحاول صنع «وحدة ثقافية» من خلال المواجهة بين تراثين مسرحيين متضادين. ومرة أخرى، نجد الطقس البدائى، والبحث عن العودة بالفن إلى منابعه الأصيلة، من خلال مسرح الشرق الذى لايزال يحتفظ بروائه و «بدائيته».

ومسرح باربا، الذى يعد واحدا من أقيم مسارح العصر، لم يولد من فراغ. فجذوره تمتد من أندريه أنطوان لتمر بستانسلافسكى ومايرهولد وكوبو، لتصل إلى أوجستو بوال، وإن كان عرقها الأصلى يجد نبضه عند جروتوفسكى الذى يقر باربا بأستاذيته، رغم اختياره إبداع فنه فى أصالة خاصة يعترف له بها النقاد المعاصرون.

٣ - ولا يمكن لفحصنا أن يكتمل - فى ضوء المقدمات التى أشرنا إليها من أفكار الرواد الأوائل - دون أن نتطرق إلى المحاولات التجريبية لمارتا جراهام فى الرقص، ونحدد فلسفتها ومصادرها التجريبية. ويرجع الفضل لإيزادورا دنكان فى تحقيق الارتباط بين الانفعال الداخلى والحركة الخارجية المعبرة عن الانفعال. فالرقص فى مفهومها ليس تسلية، ولكنه «دين»[٢٤]، وعلى هذا الأساس الفلسفى طورت مارتا جراهام فنها الراقص، من خلال مفهوم الكشف عن «داخل الإنسان» أو «روح الإنسان». فالرقص عندها دراما سيكولوجية تعكس الصراع الداخلى، على نحو تكون معه حركة الراقص نابعة من ذات نفسه، لتعبر عن إنسان العصر، فى بحثه الروحى، فى مواجهة عالم غارق فى المادية.

والمسرح عند مارتا جراهام يسعى حثيثا إلى استكشاف المنابع الأولى للفن: الدين. وهى (شأنها شأن جروتوفسكى وباربا اللذين لا يطلبان من الممثل أداء الدور، ولكن إعادة خلقه من خلال خبرته الذاتية) لا تقدم عروضها إلا من خلال تجربتها الذاتية الفردية والشخصية البحتة. فهى لا تقدم الميثولوجيا الإغريقية (مثل فيدر أو جوكاستا)، وإنما تعيد صياغتها على شاكلة مارتا جراهام، وصراعاتها الداخلية من حيث هى إنسان معاصر. فالمسرح عندها «علاج ذاتى»[٢٥] (على نحو يذكرنا بدرجة ما بنظرية القيمة عند أ.أ. ريتشاردز).

ومارتا جراهام تستلهم الميثولوجيا الإغريقية مستندة إلى تعاليم يونغ، وبذلك تربط فنها الحديث بالنموذج البدائى للرقص على نحو ما يؤكده النقاد أمثال جون مارتن، وغيره، الذين يرون أن فن الرقص فى عالم مارتا جراهام طقس دينى كامل[٢٦].

٤ - لكن ظاهرة تحويل المسرح إلى طقس دينى، ليست وحدها ما يشغل المجربين المعاصرين؛ فالتجريب أخذ مسارات متعددة لمفهوم الطقس. ولنذكر هنا على سبيل المثال تجربة الستينيات الفرنسية، فى ميدان «التأليف الجماعى»:

فى عام ١٩٦٥، نشر ميشيل كوستاف دراسة عن آرتو، فى مجلة «Esprit»، حدد فيها منهج الاتجاه الجديد فى العروض المسرحية الذى يضع النص المسرحى موضع التهديد، بل يتنبأ بتدميره مستقبلا؛ حيث أشار كوستاف إلى سعى المخرجين إلى عرض مسرحى تتميز كل لحظة فيه بأعلى درجة من الكثافة والتعقيد والتناقض، مستندين أساسا إلى التعبير بجسد الممثل، دون اهتمام بالكلمة، على نحو يصبح معه النص ومؤلفه مهددين بصورة مباشرة.

وبالفعل، صاحب نشر هذا المقال وتلاه ظهور مسرح شاب جديد يقدم عروضه خارج دور العرض لكسر قاعدة تقليدية غدت، فى نظر أصحاب هذا المسرح، بورجوازية، ولتدمير النصوص المسرحية من خلال الاعتماد الكامل على الممثل (من حيث هو عنصر محورى للعرض المسرحى) الذى يقوم بالارتجال المتجدد المستند إلى فكرة أو سيناريو متفق عليه أصلا من خلال «التأليف الجماعى». وكانت تلك الحركة المسرحية الشابة ذات الطابع السياسى الاجتماعى، تدين بفلسفتها إلى جماليات تحريرية (أو ذات أهداف تحريرية)، بمعنى أن غاياتها تربوية بمفهوم باكونين وبرودون وليس بمفهوم ماركس.

إن الهدف الطوباوى لهذه الحركة التجريبية للتأليف الجماعى أن تكون للناس وبالناس. فالجمهور مدعو للتدخل واقتراح التيمات والانتقاد بل المشاركة فى التمثيل من واقع تجاربه الشخصية. هذا التجريب كان بحثا عن صيغ جديدة تلغى الانفصال التقليدى بين الممثل والجمهور، وتضع موضع التساؤل لعبة «الأدوار» على المستوى المسرحى والاجتماعى، وبالتالى سلم التدرج الطبقى والاضطهاد الاجتماعى. فهى فى جوهر هدفها يوتوبيا سياسية، لانطلاقها من تساؤل حول وظيفة المسرح الاجتماعية والسياسية.

وراء تلك التجربة يقف، بلا شك، جروتوفسكى وآرتو وبريخت وجان فيلار. والمنابع القديمة واضحة: الكوميديا دى لارتى والصيغ الأخرى البدائية التلقائية لمسرح الشارع الشعبى الذى اختفى من العالم الغربى.

وهى فى الوقت نفسه تلتحم مع أصول أقدم للفن؛ فهى تسعى إلى أن يصبح العرض المسرحى طقسا، لكنه هنا كما يؤكد النقاد «طقس صدمة وتمزق، أكثر منه طقسا احتفاليا»[٢٧].

٥ ـ فإذا ما انتقلنا إلى عملاق المسرح المعاصر، بيتر بروك[٢٨]، وجدناه، مثله فى ذلك مثل كل كبار مفكرى المسرح، يجرب ويبحث على مستوى فلسفى/ تقنى: ما المسرح: طبيعته ووظيفته؟ ما المسرحية: كلمة أم حركة؟ ماذا يتبقى من العرض المسرحى فى نفس المتفرج وعقله؟.. إلخ. ويعتقد بروك أن الانفعالات التى تصاحب الهزل والجد تختفى سريعا، والحجج المنطقية أيضا سرعان ما تفقد تأثيرها. لكنه يعتقد أنه إذا ما ارتبطت الانفعالات والمنطق برغبة المتلقى فى التعمق فى فهم ذاته، ترك العرض عنده أثرا لا يمحى. الغاية هنا، مرة أخرى، هى مساعدة المتفرج على فهم نفسه، كما كانت الحال عند جروتوفسكى وباربا بدرجات مختلفة.

ويعمل بروك منذ عام ١٩٧١، بالمركز الدولى للمسرح، بالبحث فى كل التساؤلات حول المفاهيم المسرحية. وفى بحثه فى مجال الكلمات، أجرى التجارب حول ماهية الكلمة: هل هى حركة أم موسيقى أم مفهوم.. إلخ؟ ووصل إلى تأكيد ما كان يعتقده من قبل من خلال تجاربه المسرحية، من أن الكلمات لا تفيد، أو على الأقل لا تكفى، حين يحاول القلب، أو المعدة، الحديث. ومن ثم ضرورة التجريب للبحث عن «لغة» أخرى قادرة على التعبير الدقيق عن داخل النفس

الإنسانية المعاصرة: الصوت والحركة. على أن يكون استخدام الممثل لهما هو الاستخدام نفسه للكلمات لدى الشاعر، وذلك يعنى استخدام الأصوات والحركات على شكل اندفاعات تلقائية، تنبع من الحدود ما بين الحلم والحقيقة، وهو ما يسميه بروك «لغة التحليل السيكولوجى» التى يجب على الممثل أن يتدرب على تركيبها وبنائها والإبداع من خلالها.

وفى هذا المجال التجريبى، قدم بروك عام ١٩٧١، فى صورة محدودة، مسرحية (أورجاست ـ Orgast)؛ حيث تعامل الممثلون مع أصوات، مصدرها كلمات إنجليزية مصطنعة لا معنى لها؛ إنما هى أصوات وإيقاعات أكثر منها كلمات لغة معروفة. التقنية المسرحية فى هذا العرض تستند إلى أساس علمى: العودة إلى اللغة البدائية الأولى الموازية لمفهوم اللاشعور الجمعى عند يونج، وذلك لمخاطبة عدد لامحدود من الجماهير. وكان على الممثل هنا أن يصل، من خلال التدريبات، إلى القدرة على الإبداع من خلال هذا النمط اللغوى المخترع للغة شبه بدائية. مع ملاحظة أن بروك، فى تجاربه فى مجال التدريبات الجسدية والصوتية، لا يؤمن بأن التعبير الجسدى غاية مستقلة، أو أن الأصوات يمكن أن تحل كلية محل اللغة. فالجسد وسيلة، والأصوات قدرة من قدرات الممثل لابد من استخدامها وتطويعها وتطويرها بوصفها وسيلة من وسائل التعبير المسرحى، بحثا عن «لغة» مسرحية (أى تقنية مسرحية) عالمية، تمثل فى بحث بروك هما أساسيا، يحاول حل معضلته من خلال «تبادل الخبرات الثقافية» فى معمله المكون من مؤدين متعددى الجنسيات واللغات والثقافات. إنها يوتوبيا، لكنها مجال واسع للتجريب.

والمسرح فى مفهوم بروك، ليست له الوظيفة نفسها لوسائل الاتصال الأخرى، لكن المسرح الحقيقى لحظة آنية من «الصدق» تحقق تغييرا فى المفاهيم؛ ذلك أن كل واحد منا «يعمى» ـ بطريقة ما وبدرجة ما ـ عن الحقيقة. لكن المسرح يمكن أن يجعلنا نعى جانبا من الحياة بفضل الصورة «المكثفة» أو «المطلقة»، والإنسان المعاصر فى مسيس الحاجة إلى هذا الغذاء الروحى. ولحظة «المعجزة» فى المسرح، هى اللحظة التى تتحقق فيها هذه الصورة «المكثفة» التى بفضلها ينبثق الوعى. فى هذه اللحظة، يتحول صمت العالم الخارجى إلى «صمت حى». إن المسرح يمتلك إمكان توفير ذلك الغذاء الروحى؛ حيث يعرض للمتفرج الحياة أكثر وضوحا فى لحظة تكثيف وصدق.

والممثل أيضا، فى تدريباته وتجاربه، يحقق لنفسه الوعى بالحياة، وبالذات. ومن قبل كان كوبو أيضا يرى أن تدريبات الممثل ليست فقط من أجل التوصل إلى مهارة الأداء، وإنما هى أيضا للارتقاء. بصفاته الإنسانية. وهذا يتشابه أيضا مع «العلاج الخلاصى» بالرقص عند مارتا جراهام، ويقترب من مفهوم باربا عن الارتقاء بالممثل إلى درجة المهارة من خلال إجادة ما يمارسه من «عمل حياتى».

وتجارب بروك عظيمة الثراء، شديدة التنوع، إلا أن للفنان الكبير من ورائها غاية كبيرة: أن يصبح المسرح ضرورة كالغذاء والجنس؛ احتياجا عضويا، على نحو ما كانت عليه الحال فى المجتمعات القديمة. ولذلك، نجده يسعى إلى تقديم عروض تصلح لأى إنسان وفى كل زمان ومكان. هنا يختلف بروك مع مجربين آخرين، خاصة جروتوفسكى وباربا اللذين يتوجهان إلى جمهور «معملى» محدود. وينفتح بروك على «الإنسان» عامة، فيلتصق على هذا النحو بمفهوم المسرح فى منابعه الأصلية: المسرح للناس جميعا باعتباره تجربة إنسانية عامة، فى حين يحصر بعض المجربين تجاربهم فى حدود الصفوة.

وفى سعى بروك نحو الإنسان عامة قدم عرضه المشهور (مؤتمر الطيور) المستمد من قصيدة الشاعر الصوفى فريد الدين العطار الذى استغرق إعداده الكامل سنوات عدة. جرب بروك شذرات منه منذ عام ١٩٧١ فى غابات أفريقيا، ثم فى باريس وكاليفورنيا، وبعدها فى شوارع مينسوتا وبروكلين بالمشاركة مع بعض الهنود. ثم عاد بعد سنوات فقدمه فى صورته النهائية من إعداد جان كلودكاريبه. المحاولات الأولى للعرض كانت تستند إلى تقنية الارتجال. لكنه، من خلال التجريب الطويل، تحول إلى عرض ثابت بدرجة ما، يعكس القصيدة الصوفية برمتها بما فيها من صور خيالية متعددة المستويات عالمية المضمون، على نحو تتجاوز معه حواجز الثقافات المحلية. واعتمد العرض فى صورته النهائية على مفهوم بروك للصياغة المسرحية بالمفهوم الشكسبيرى. فبروك قد أكد بوضوح فى كتاباته أن النموذج الشكسبيرى هو «نموذجنا»[٢٩].

وفى مجال التجريب شديد التنوع، خاض بروك فى عالم الأوبرا، مغيرا كل شروط العروض الأوبرالية التقليدية من الفخامة والأوركسترا والثبات حتى إلى أسعار التذاكر للتوجه إلى جمهور عريض، بعرض زهيد التكاليف، بسيط جذاب ومؤثر.

فى عام ١٩٨١، داخل بقايا مسرح «اليوف دى نور»، قدم بروك رائعته (كارمن). كان ذلك فى داخل مسرح شوهته آثار الحريق، متداعى البناء؛ حيث قدمت (كارمن) مجردة من كل تقاليد الأوبرا. كان المغنون يلتحمون بالجمهور الجالس على مقاعد خشبية بدائية غير مريحة، والفضاء المسرحى هو صالة العرض نفسها التى رصدت فيها تلك المقاعد المحاطة ببقايا الألواح والبناوير المحترقة، والموسيقى تنبعث من بيانو وسط المتفرجين، وكارمن تغنى، فوق رءوسهم وفى آذانهم، أو فى قلوبهم مباشرة.

وتأكيدا لمقولة بروك من أن لحظة الصدق المسرحى تنطبع طيلة الحياة فى عالم المتفرج، فليسمح لى القارئ أن أذكر أنه منذ مشاهدتى هذا العرض، فإن مقطع الأغنية المشهورة لكارمن بألحان بيزيه:

Si Tu ne m' aimes pas, je t'aime

Si je t'aime, prends garde à toi!

يهاجمنى بغتة فى لحظات معينة كهاجس داخلى. وهى تجربة وجدانية لم تتحقق لى فى عروض (كارمن) الأخرى التقليدية التى شاهدتها.فإذا نظرنا إلى تجربة أخرى لبروك، وهى تمثل واحدا من أهم عروض المسرح المعاصر وهى (المهابهاراتا)، المستمدة من الملحمة الهندية المشهورة، التى قدمها بروك عام ١٩٨٢ من إعداد جان كلود كاريبه أيضا، وجدناه يتخذ مدخلا سرديا ملحمياً إلى الهند الأسطورية والمعاصرة فى آن. فالعرض بقدر ما يقدم الأسطورة، محتفظا بالأسماء والمصطلحات السنسكريتية، فإنه يقدم أيضا مشاهد مخترعة تماما، بالإضافة إلى بعض ما يتصل بالحياة اليومية فى الهند المعاصرة.

والعرض يعتمد ـ كعادة بروك غالبا ـ على نموذج الصياغة الشكسبيرى، بخلق روابط بين الميتافيزيقيا، والفانتازيا، والحياة اليومية، مع تصوير التناقض والتضاد، واستخدام التكثيف والتفتيت على مستوى التقنية. والعرض فى مجمله يمد جذوره فى أرض الهند، ويسمو فى الوقت نفسه إلى مستوى الاستعارة الكونية. وهكذا يخلق بروك توازنا بين الملموس والمجرد، وبين الخاص والعام. والتجريب، من خلال ملحمة (المهابهاراتا)، أتاح لبروك تمزيق بنية مفاهيم القيم الحضارية الغربية الخاوية عن الخير والشر. فالملحمة الهندية فى نظره تصور الصراع الأبدى فى داخل المجتمعات الإنسانية، وفى داخل الإنسان الفرد: الصراع بين «الدهارما» Dharma وضدها.

قد يكون ذلك فى رأى بروك الصراع بين منبع الحركة وعدمها أو السلب. لكن على الأقل بالمفهوم الغربى، فإن «الدهارما» شئ لا يمكن شرحه فى كتاب، أو تفسيره فى فلسفة. إلا أن المسرح، كما يعتقد بروك، يمكن أن يعبر عنه. فإحدى وظائف المسرح فى مفهوم بروك هى ترجمة ما لا يمكن ترجمته. ويتم ذلك فى عرض «المهابهاراتا» من خلال تجريب طقسى يستهدف البحث عن «الصدق» المسرحى.

والمسرحية التى استغرق إعدادها، بحثا وتجريبا، عشر سنوات، ويستغرق عرضها تسع ساعات (على نحو يذكر بالشروح الأرسطية لكاستلفترو) تمزج بين تقاليد المسرح الشعبى والصيغ الفنية التراثية المعروفة فى بساطة متناهية، بأساليب تقنية شديدة التعقيد والدقة. وبهذا المزج بين التعقيد والبساطة فى صميم بنية النسيج المسرحى، يتحقق مبدأ «الصورة المطلقة»أو «الجوهرية» فى المسرح، التى تغنى عن العديد من الصور المسرحية التقليدية. وهو نفسه ما كان يبحث عنه ـ بدرجات مختلفة ـ جروتوفسكى وباربا ومارتا جراهام وكوبو ـ مع ملاحظة تاريخية، وهى أن الكاتاكالى يحقق ذلك منذ أمد طويل. وتكمن محاولات هؤلاء المجربين فى إعادة نمذجة «الميزانسين» الغربى على نسق التراث الآسيوى، بحثا عن النموذج المفتقد ـ لديهم ـ للفن المسرحى فى منابعه الأصلية.

النماذج الخمسة، على نحو ما رأينا، تؤكد لنا توفر العنصرين موضع الاختبار فى حركة التجريب المعاصر:

ـ التجريب المعاصر يتجه بالمسرح إلى منابعه الأصلية.

ـ التجريب المعاصر يستمد تعاليمه من نظريات رواد التجديد فى المسرح الحديث.

ونوجز ما أردنا إليه من ملاحظات:

١ ـ أن المسرح فن تقليدى راسخ. وقد زعزعت رسوخ تقاليده محاولات تجريبية عدة أعانت على بقائه واستمراره.

٢ ـ التجريب ظاهرة عرفها تاريخ المسرح فى بعض مراحل تطوره، لكنها لم تشكل مذهبا أو حركة فنية؛ فهى محاولات متفرقة زمانا ومكانا، مختلفة قيمة ومستوى وتأثيرا.

٣ ـ التجريب فى المسرح المعاصر حركة كاملة تسعى إلى تحديث المسرح، بل تغييره.

٤ ـ التجريب المعاصر من حيث هو حركة فنية، بدأت بواكيره فى نهايات القرن السابق وبدايات القرن الحالى، فى محاولات فردية أثمرت الحركة المعاصرة التى تمثل حاليا الوجه الحقيقى للمسرح العالمى المعاصر الذى يستند إلى تعاليم رواد التجديد.

٥ ـ حركة التجريب غيرت وستغير ماهية المسرح الحديث ووظيفته.

٦ ـ الفن المسرحى خرج من قلب الديانات البدائية: مسرح/ طقس، وتحول إلى مسرح رجل الشارع.بدأ ساميا بعالم الميتافيزيقا ، وانحدر إلى عالم الماديات والتفاهات. والمسرح المعاصر يبحث من خلال التجريب عن العودة إلى صيغته الأولى: مسرح / طقس.

٧ ـ هذا التطور للمسرح المعاصر فى ارتداده للمنابع الأصلية؛ يخضع تماما لمقولة أستاذ المدرسة الحديثة فى تاريخ الأدب، جوستاف لانسون، من أنه فى الأدب والفن لا شىء يأتى من لا شئ.

الهوامش

(١، ٢، ٣) انظر: Pavis (Patrice), **Dictionnaire du théâtre**, Paris, Editions sociales 1980.

(٤) Eliot (T.S.) , **What is a classic**, London, Faber, & Faber 1955 p. 14.

(٥) انظر: **- Tradition and the individual Talent**, Selected Essays, London, Faber, 1948 p. 15.

(٦) Lucas, (F.L) **Euripides and his influence**, New York, Coper Square publishers Inc. 1963, pp. 5-9.

(٧) جلال حافظ، «التجريب على مادة كلاسيكية» برنامج الوقائع الثقافية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٣.

(٨) المرجع نفسه.

(٩) Cf. Dumas, (Alexandre)**Mémoires**, p.p 202-20-208.

(١٠) Cf. Gregh, (Fernand), **Allocution sur la scène de la comédie Française** (à la matinée du centenaire d' Hernani **1930**.

(١١) Cf. Les Cahiers du théâtre, décembre 1930, n. 7. p. 15. (Déclaration au congrès international du théâtre, Hambourg, 12-21 juin 1930.)
من كلمة جسنر في المؤتمر العالمي للمسرح بمدينة هامبورج ١٩٢٠.

(١٢) انظر: Cité par André Veinstein:**La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique**, Paris, Flammarion, 2 ed, 1955, p.306.

(١٣) انظر: Appia (Adolph), **L' œurve d'art vivant**, Paris - Genéve, Atar - Baillaudot, 1921, p. 82.

(١٤) انظر: Craig (Edward Gordon), **De L'art du théâtre**, Paris, Lieutier, 1942, p. 104.

(١٥) انظر: Ibid, p. 105.

(١٦) انظر: Barrault,(Jean - Louis), **Mise en scène de Phédre de Racine** - Paris, Editions du Seuil, 1946, p. 34.

(١٧) Cf. Roose - Evans, (James), **Experimental théâtre from Stanislavsky to Peter Brook**, London, Routledge, 1990, 1991, p.60.

(١٨) انظر: Artaud, (Antonin), **Le théâtre** et son **double**, Paris, Gallimard, 1964 pp. 73 et S. 153.

(١٩) انظر: Ibid p. 42.

(٢٠) انظر: Veinstein, (André), **Le théâtre experimental**, Tendances et propositions, Bruxelles - Paris, la Renaissance du livre, 1967.

(٢١) انظر: Roose - Evans, (James), op. cit., p. 75.

(٢٢) انظـر: Veinstein, (André), **La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique**, Paris, Flammarion, 2e ed, 1955, p. 39.

(٢٣) انظر: Magnin, (Charles), **Origines du théâtre**, plan de la tour, Editions d'Aujoud'hui, 1981.

(٢٤) Cf. Roose - Evans, (James.) op. cit, p. 92.

(٢٥) Cf. Ibid p. 166.

(٢٦) Cf. Ibid p. 94.

(٢٧) Cf. "**La Création collective et la fonction sociale du théâtre**, dans, "Esprit", Juin, 1975, p. 2.

(٢٨) Cf. Brook, (Peter),**The Empty space**, London, McGibbon 2 Kee, 1968.

- **Le Mahabharata ou les Pouvoirs d'une histoire**, Paris, Alternatives, théâtrales, No. 24. 1985.

- **The shifting point**, New York Harper & Row 1987. :

(٢٩) انظر: Cf. Id. **The Empty space**, op. cit., p. 107.



التجريب والإيديولوجيا

هيوارد برنتون : الذئب فى الحظيرة
قراءة فى علاقة التجريب بالإيديولوجيا

محسن مصيلحى *

لاجدال فى أن هيوارد برنتون (المولود عام ١٩٤٢)، يعد واحدا من أهم كتاب المسرح البريطانى، وظهور مسرحياته مصحوب دائما بالجدل على المستويات الجماهيرية والنقدية والصحفية وأحيانا القضائية. وبرنتون كاتب غزير متنوع الإنتاج ؛ فقد كتب الشعر والمقال والرواية والقصة القصيرة والمسرحية التليفزيونية والإذاعية، ومارس الترجمة والإعداد الدرامى، ولكنه كتب عددا هائلا من المسرحيات منذ أن وضع أقدامه فى قلب المؤسسات المسرحية الكبرى فى إنجلترا ، منفردا أو بالتعاون مع آخرين .

وفكرة الإبداع المشترك تقودنا مباشرة إلى قلب الحركة المسرحية فى بريطانيا منذ أواسط الستينيات حتى الآن، وتقييم دور برنتون فيها . والسمة الأساسية فى هذه الكتابات المشتركة هى التعليق المباشر على الأحداث السياسية المعاصرة، من وجهة نظر تقدمية فى الغالب ، بوسائل درامية تركز على صدمة المتفرج فى سبيل تحقيق الوعى . وقد استهدفت تلك المسرحيات ، أحيانا ، «وضع المتفرجين موضع القضاة ، وترك القضية السياسية المعروضة لحكمهم النهائى»(١). ولأن تلك الفترة شهدت حركة مد واسعة لفرق ما يمكن تسميته ، عربيا، باسم «المسرح المتمرد Fringe Theatre» الرافض للمؤسسات المسرحية الكبرى، فإنها شهدت اللجوء إلى أماكن عرض غير تقليدية، وإلى جمهور جديد يبدو غفلا من الأحكام المسبقة.

تكونت أول فرقة من فرق المسرح المتمرد تحت اسم CAST عام ١٩٦٥ ، كرد فعل لفشل حكومة حزب العمال (بزعامة ويلسون) فى إصلاح المجتمع ، أو إقامة حكومة اشتراكية تقوم بتغيير المجتمع تغييرا جذريا ، ومن هنا يبدو الارتباط واضحا بين المسرح الجديد والإيديولوجيا. وكثر عدد هذه الفرق. ولكن العام ١٩٦٨ شهد أحداثا كان لها وقع عميق على الجيل الثانى من كتاب المسرح البريطانى المعاصر ، وأهمهم دافيد هير، دافيد إدجار، چون ماكجراث، تريفور جريفث، و .. هيوارد برنتون أكثرهم تجريبا فى مجال الشكل المسرحى.

* مدرس الدراما، المعهد العالى للفنون المسرحية.

وقد حفل هذا العام بأحداث هائلة ، على المستويين العالمى والمحلى، لكننا سنركز فقط على أمرين :

الأول : أحداث مايو ٦٨

من قلب أحداث مايو ١٩٦٨ فى باريس، استطاعت بعض الفصائل اليسارية أن تعيد تقييم وجهة النظر الماركسية التقليدية فى النقطة التى يمكن عندها تغيير الفرد، أو تغيير علاقته بالمجتمع. لقد ظل تغيير المجتمع هدفا نهائيا عند تلك الفصائل ، لكنها اكتشفت أن المجتمع الرأسمالى يستغل الإنسان ليس فى أماكن الإنتاج، بل فى أماكن الاستهلاك ـ استهلاك الإيديولوچيا البرجوازية بشكل أساسى ـ عبر الثقافة وأجهزة الإعلام . ورأت تلك الفصائل أن علاقة الفرد بالمجتمع أصبحت أشبه بعلاقة المشاهد بما يجرى على الشاشة، وما يحدث فيها من تلقٍ سلبى. وكان على الثوريين ، إزاء ذلك، أن يدمروا الصورة المقدمة للاستهلاك العام، أو يحدثوا تغييرا ثوريا جذريا. وهكذا ، استهدفت هذه الفصائل صورة الحياة العامة لكشف حقائق الحياة الخاصة واليومية تحت السطح، وأصبح دور الفنان إفساد الصورة / المشهد، أو إفساد صورة الفرد عن مجتمعه ، وتقديم صورة بديلة [٢].

هذه الأحداث الطلابية ـ العمالية ، وتلك النظرة الإيديولوچية، أثرتا تأثيرا كبيرا على هذا الجيل من الكتاب، فغير بعضهم أساليبه الدرامية ، وبحث آخرون عن وسائل أكثر فعالية توصلوا إليها بدرجة أو بأخرى من النجاح. لكن تجمع الفنانين فى فرق مسرحية أصبح هو المطلب الملح للمؤمنين بهذه النظرة الإيديولوچية الجديدة، خاصة فى ظل الأزمة الثقافية التى كانت تعيشها بريطانيا فى تلك الفترة :

«إن التغيرات الحادة فى الحياة السياسية والاجتماعية فى بريطانيا الستينيات نفت فكرة كاتب المسرح بوصفه فرداً له فكره الخاص بأن جمعت بين هذا الفرد والفرقة المسرحية التى تعمل وفقاً لمبادئ فكرية وإيديولوچية، فى عمل واحد ناتج عن التأليف الجماعى أكثر منه عن الإبداع الفردى. لكن بعض الإبداعات الفردية لكتاب السبعينيات بقيت وأصبحت علامات فارقة على تلك الحقبة»[٣].

تركت أحداث مايو ٦٨ أثرها المباشر على برنتون، فكان أن انضم إلى فرقة المسرح المتنقل Portable Theatre فى العام التالى لإنشائها عام ١٩٦٨ ، كما أنها ظهرت بوضوح فى مسرحية (روعة Magnificence) عام ١٩٧٣ ، تلك المسرحية التى تظهر اهتمام برنتون بالأحداث السياسية الساخنة ، وتظهر أهم صفات الشكل المسرحى عنده، حين يختلط الآنى بالتاريخى، والواقعى بالخيالى:

«أليس : تدخل عنيف . إفساد . مشهد ضد مشهد . ألعاب نارية فى وجه الطبقة الحاكمة»[٤].

الثانى: إلغاء الرقابة على المسرح

فى ذلك العام ١٩٦٨ أيضا ألغيت الرقابة على المسرح فى بريطانيا ، بعد صراع خاضه الفنانون والكتاب مثل إدوارد بوند ، وچو أورتون ، على نحو أدى إلى انفتاح باب حرية التعبير على مصراعيه . وقد «وفرت تلك الحرية أبعادا جمالية وإيديولوچية عميقة»[٥] لهؤلاء الكتاب. وكانت النتيجة المنطقية هى إعادة النظر الشاملة فى الأحداث والشخصيات التى ظلت مقدسة لفترات طويلة. وكان برنتون ضمن كتيبة كبيرة من الكتاب قدمت بريطانيا فى إبداعاتها ، من حيث هى مجتمع متفسخ ، يشبه الجثة المتعفنة ، أو بيوت الدعارة.

وعلى عكس جيل الخمسينيات والستينيات ، فإن هؤلاء الكتاب الجدد استخدموا أشكالا مسرحية «مفتوحة» تهدد حساسيات الجمهور البرجوازى وتؤثر فيه بوسائل غير تقليدية ، دون خوف من إيقاف عروضهم رقابيا. وكان أول ما فعلته تلك الزمرة المبدعة هو الاستمتاع بحرية النظر إلى الماضى القريب إليهم ليس فقط لقربها التاريخى منهم ، وإنما لأنهم أبناء تلك الفترة. إنها الفترة التى شهدت فكرة حزب العمال عن مجتمع الرفاهية Welfare State التى حصلوا فى ظلها على فرصة التعليم العالى شبه المجانى. هذه الحرية الجديدة قد تفسر انتشار ذلك النوع من المسرحيات البانورامية التى تقدم تاريخ إنجلترا ، وصولا إلى اللحظة الآنية ، لتعرض أهم سلبياته ، فى الفترة الواقعة بين نهاية الستينيات وبداية السبعينيات ـ مسرحيات لكتاب مثل جون ماكجراث، سنو ويلسون ، كريس ويلكنسون ، دافيد هير ، وهيوارد برنتون.

برنتون فى برايتون :

لم تكن تجربة برنتون مع «المسرح المتنقل» أولى تجاربه مع هذا النوع من الفرق، وإنما انضم برنتون إلى فرقة صغيرة قبلها تسمى ائتلاف برايتون Brighton Combination لإيمانه بقدرة هذا الائتلاف على اقتحام مشروعات مسرحية فعالة ومؤثرة على المستويات الاجتماعية والسياسية ، وبسبب استخدامه أشكالا مسرحية تجريبية تعتمد على استفزاز المتفرج ، والتهجم على حساسياته الجمالية المستقرة ، وبسبب استهدافه خلق مسرح بيئى موجه للطلبة والعمال والعاطلين عن العمل ، فى إطار عروض شاملة للقراءات الشعرية ، والرقص ، وفنون العرض بشكل عام.

جرب برنتون معنى العمل الجماعى ـ ممثلا وكاتبا ـ فى هذا الائتلاف الذى كان يشارك فى إبداع وانتقاد وتمثيل وإخراج الأعمال المسرحية ، ومنها مسرحية برنتون (جرجانتويا Gargantua) ـ المأخوذة عن رابليه. يقول برنتون:

«لقد كتبت سيناريو مقسما إلى ثمانية مشاهد، واستخدم هذا السيناريو نقطة انطلاق فى البروفات. وبعد ظهر كل يوم كان الممثلون يقومون بإجراء تدريبات ارتجال على الأفكار الرئيسية المطروحة: يصرخون ويصيحون كما يريدون . وفى المساء كنت أختلى بنفسى لأكتب المشهد بشكل أكثر إحكاما وانضباطا مستخدما ما قدمه الممثلون. وفى صباح اليوم التالى، كنا نجرى بروفات دقيقة على المشهد، ثم نرتجل المشهد التالى بعد الظهر» (٥).

كانت تجربة برنتون فى برايتون صورة مكثفة لما يجرى فى المسرح المتمرد فى أنحاء بريطانيا : تنوع هائل فى الوسائل والأساليب المسرحية، وتنوع الأفكار المطروحة من مشهد إلى مشهد ، والتركيز على كيفية صياغة العمل المسرحى ، للتعبير عن القضايا الملحة فى المجتمع.

مع المسرح المتنقل :

انضم هيوارد برنتون إلى دافيد هير وتونى بيكات، فى المسرح المتنقل . وفى هذه الفرقة كتب برنتون مسرحيتين، الأولى هى (استراحة على الطريق Lay By) عام ١٩٧١ ، بالتعاون مع ستة كتاب آخرين ، ثم تلاها بتجربة حادة وصارخة ؛ لأنها تعرضت لمشكلة أيرلندا الشمالية التى كان الصمت يلفها تماما فى المجتمع الإنجليزى، ويقال إن هذا الصمت كان هو الشئ الوحيد المشترك بين حزب العمال وحزب المحافظين . كانت تلك مسرحية أيرلندة إنجلترا England's Ireland (١٩٧٢) وكتبها بالتعاون مع ستة كتاب آخرين أيضا.

مع هذا الفريق من الكتاب والفنانين، عرف برنتون أهمية التعاون، خاصة فيما يتعلق بالكتابة عن قضية

سياسية حساسة ، واحتك بتقنيات كتاب جيله عن قرب، وجرب التآمر الصامت ضد الكاتب المسرحى فى مجتمع بلا رقابة حين عرضت المسرحية الثانية لفترة قصيرة، ثم رفضت دور العرض الأخرى استضافتها فى أى مكان فى إنجلترا . وقد كان هذا الفشل (الاقتصادى) هو السبب المباشر فى حل هذا الفريق ، والسبب المباشر فى قرار برنتون بالتوجه إلى جماهير المسرح «الطبيعية» التى ترتاد المسارح الكبرى. اكتشف برنتون أن المسرح المتمرد استنفد أغراضه العاجلة ، وأن عليه أن يدق باب المؤسسات المسرحية الكبرى حتى يخاطب أعرض جمهور ممكن.

ولكن برنتون واصل التعاون مع كتاب آخرين ، للتعليق على الأحداث السياسية الساخنة ، فى عروض مسرحية كتب لها النجاح ، كما أن بعض النقاد يرى أن تعاون برنتون مع هير كان له أكبر الأثر فى إضفاء التحليل السياسى المنطقى الهادئ على أعمال برنتون(٦). من هذه الأعمال «ريح لأوروبا A Fart for Europe» (مع داڤيد إدجار، ١٩٧٣) و «أفعال Deeds» (مع كين كامبل، تريڤور جريفث، وداڤيد هير، ١٩٧٨) و «بوابة واريك Warwick gate » (مع عشرة كتاب آخرين، ١٩٧٩)و «صدمة قصيرة حادة A Short Sharp Shock» (مع تونى هيوارد ، ١٩٨٠)، و «رجال شرطة نائمون Sleeping Policemen » (مع الكاتب النيجيرى توندى إيكولى ، ١٩٨٣) و «براڤدا» (مع داڤيد هير ، ١٩٨٥)، ثم أخيرا «ليالٍ إيرانية» (١٩٨٩) و «ذهب موسكو Moscow Gold » (١٩٩٠) مع الكاتب الباكستانى طارق على.

مع الرويال كورت :

ثم جاءت مرحلة تعاون فيها برنتون مع مسرح الرويال كورت الذى اشتهر بتقديمه لكتاب جيل الغضب ، خاصة بعد أن حول المسرح قاعته العلوية إلى مسرح صغير يستضيف هؤلاء الكتاب الغاضبين الجدد عام ١٩٦٩ . استطاعت تلك القاعة أن تكون «نقطة لقاء لجيلين من كتاب المسرح وفنانيه»، وأتيحت الفرصة لبرنتون ، وإن كانت محدودة ، لكى يرى وقع أسلوبه الذى اكتسبه فى المسرح المتمرد على رواد المسرح التقليديين ، وفى إطار مادى وتقنى أفضل . قدم برنتون مسرحيته (انتقام Revenge) فى القاعة الصغيرة عام ١٩٦٩ ، ثم قدم (فاكهة Fruit) للمسرح الرئيسى عام ١٩٧٠ ، فى استجابة مباشرة لنجاح حزب المحافظين (بزعامة هيث) فى الانتخابات العامة . ومن هذه المسرحية يظهر اعتراض برنتون على اعتبار الصراع الطبقى سبيلا للتغيير السياسى أو تحقيق المجتمع المنشود ، ثم إن هجومه على المتفرجين كان ماديا ، حيث قام عمال النقابات المضربين فى المسرحية بإلقاء القنابل الحارقة على المتفرجين فى صالة المسرح.

لم يقتصر نشاط برنتون على هذه الفرق ، وإنما كتب للفرق الجامعية ومسارح الهواة ، لأن حركته كانت جزءا من حركة عامة يشارك فيها كتاب آخرون يشاركونه الرؤى والوسائل نفسها. وفى هذا الإطار ، قام برنتون ـ طوال مشواره الفنى ـ باستخدام مسرحيات «الأجداد العظام» لخدمة أغراضه ، فأعد مسرحيات لچينيه وهوفمانستل وبريخت وجوركى وبوخنر ، ولكن أهمها إعداده المثير لمسرحية شكسبير (دقة بدقة) فى إكستر عام ١٩٧٢ ، وهى منطقة معروفة بانحيازها لحزب المحافظين.

حول برنتون المسرحية إلى الزمن المعاصر ، فى حقبة تحكمها سياسات اليمين ، حيث تفتح المسرحية والدوق يتنازل عن ملكه أثناء مباراة فى الكريكت فى ملعب شهير هو ملعب لوردز ، وإنجلترا مهزومة هزيمة منكرة أمام لاعبى جزر الهند الغربية. وتحول بطل المسرحية «أنجلو» إلى رجل عنصرى ، وكلاوديو إلى نجم غناء أسود متورط فى تقديم أفلام جنسية ، وبعض مونولوجات المعاناة النفسية التى تقال فى مرحاض . كانت تلك جرأة على شكسبير ، والأهم هو وضعه فى إطار يغير من

صورته التقليدية «المقدسة» أمام المتفرجين ، كجزء من الهجوم على الثقافة الرسمية ورموزها ، وهجوم على المجتمع المريض، المفكك ، العنصرى.

مسرحية تشرشل ومسرحية برنتون:

فى سياق تحطيم الصور المقدسة للمجتمع ورموزه ، تأتى (مسرحية تشرشل The Churchill Play) (١٩٧٤) واحدة من أهم إنجازات برنتون؛ لأنه يعيد النظر فى ماضى إنجلترا ، خاصة أثر ونستون تشرشل فى صياغة الحاضر ، ويتنبأ بمستقبل دموى ومظلم لذلك الوطن . ولأهمية المسرحية ، فإنها مرت بصياغات مختلفة فى أزمنة مختلفة ، ولكننا نجتزئ من تاريخها التطورات الأخيرة فقط للدلالة على ما لقيته من معارضة ضارية فى بريطانيا . فالنسخة الأولى عرضت فى مايو ١٩٧٤ فى مسرح نوتنجهام، وأحداثها تقع فى عام ١٩٨٤ ، كما يشير برنتون فى عنوانه الفرعى الطويل : «مسرحية تشرشل كما سوف تمثل فى شتاء ١٩٨٤ بواسطة المعتقلين فى معسكر تشرشل فى مكان ما بإنجلترا» . ثم أعاد برنتون كتابة أجزاء فيها عام ١٩٧٨ (وهذه هى النسخة المنشورة) لتعرض فى سترانفورد ، ولكن عبارة «فى شتاء ١٩٨٤» حذفت من العنوان . وللمرة الثانية أعاد برنتون كتابة أجزاء فيها (لم تنشر) ولم يعطها عنوانا فرعيا ، وإنما وضع على غلافها عبارة تشرشل الشهيرة «قد يصعب التنبؤ بالمستقبل ، ولكن الماضى يجب أن يمنحنا الأمل» ، والواضح أن برنتون يسخر ويناقض تلك المقولة بمسرحيته . هذه النسخة الأخيرة هى التى عرضت فى لندن للمرة الأولى عام ١٩٧٩.

فى هذه المسرحية وضع برنتون لنفسه هدفا محددا؛ وهو إعادة كتابة التاريخ من منظور البسطاء ، يعرض التضحيات التى أجبروا على تقديمها ، ومعاناتهم زمن الحرب والسلم ، وربما كانت تلك أكثر وسائل برنتون عنفا فى تحطيم صورة تشرشل شبه المقدسة فى بريطانيا . وهو لا يكتفى بتحطيم الأيقونة فقط، بل يستهدف إفساد المشهد الثقافى والسياسى الرسمى كله، وإن كان هجومه هذه المرة أكثر وعيا على المستوى السياسى من مسرحياته فى المسرح المتمرد. كما أنه لا يقدم تشرشل جلادا على طول الخط وإنما يقدم الجانب الإنسانى الضعيف فيه، يقدمه على أنه ضحية لموت أبيه المأساوى وضحية لتعليمه وطبقته.

حين تفتتح المسرحية ، نرى الليل وهو يرخى سدوله على بعض العسكريين الذين يمثلون جميع الأسلحة العسكرية أثناء حراستهم نعش تشرشل عام ١٩٦٥. والرجال ، فى لحظة استرخاء أثناء الحراسة، يسمعون ضجيجاً قادما من النعش ، فيفترضون ـ ساخرين ـ أن الرجل المهيب سيقوم من نعشه . وفى تعليقاتهم يقدم برنتون صورة الرجل عند البسطاء فى لغة عامية هابطة:

> «رجل البحرية : سوف يخرج ، سوف يخرج، أنا أصدق أنه قادر على ذلك. قادر على أى شئ، هذا الإنسان . (بحدة) لكى يخدع bugger الكادحين . (يكح . يصمت. بحدة). نحن فى ويلز لم نغفر له أبدا . لقد أرسل جنودا ضدنا ، هذا الرجل الدموى. لقد أرسل جنودا ضد عمال المناجم الويلزيين سنة ١٩١٠. ثلاثة قتلوا . الكادحون فى ويلز يعرفون عدوهم . لقد كان هو عدونا . لقد كرهنا جرأته..» (٧).

ثم يرتفع غطاء النعش ليظهر تشرشل بالفعل فى زى الحرب ، رافعا الوسطى والسبابة ، كما تعود دائما فى لحظات الانتصار. ومن الظلمة يأتى صوت آمر بإضاءة المكان . ولم يكن ما رآه المتفرج إلا جزءا من مسرحية يعدها المعتقلون فى معسكر اعتقال باسم «تشرشل» ، مع ما يحمله هذا من دلالات على تحولات السياسة البريطانية المبنية فى أساسها على انتصارات الرجل. هذه لحظة من لحظات «الصدمة» ، كما يقدمها برنتون ، كما أنه ـ من خلال تقنية المسرحية داخل المسرحية ـ يرى الواقع كله من خلال الإيهام.

هذه المسرحية جزء من سهرة يعدها المعتقلون (معارضون سياسيون، ومجرمون ، ومعارضون للحرب فى أيرلندا) لاستقبال لجنة برلمانية تحقق فى ظروف هذه المعتقلات . لكن وظيفة المسرحية الداخلية بوضوح هى تعرية أسطورة رجل الدولة الذى تسببت إيديولوچيته الرأسمالية فى ترسيخ أعمدة هذا المعسكر فى بريطانيا «المستقبل». وسأكتفى ، هنا ، بهذا النموذج البنائى من المسرحية للدلالة على ما تحتويه من إشارات ودلالات على الغليان الذى يسود المعسكر ، والذى يقود إلى محاولة هروب دموية . وبناء برنتون الدرامى يعرض لجذور هذا العنف فى احتلال إنجلترا لأيرلندا الشمالية، والإضرابات العمالية عام ١٩٧٢ ، والصراع الطبقى، والجشع الرأسمالى ، ثم فى النهاية انتصارات تشرشل نفسها . وإذا كانت المسرحية الداخلية تعرض داخل المعسكر ، فإن برنتون يعادل ما يحدث داخل المعسكر بما يحدث فى إنجلترا كلها: معسكر هائل، متفسخ ، يمور بالعنف والدماء ، محاط برجال الشرطة.

ويستخدم برنتون فى هذه المسرحية الشرائح الملونة، فى رحلة تاريخية استرجاعية ، ليقدم صورة بانورامية لتاريخ إنجلترا حتى يؤكد معادلته المقدمة . وبالرغم من الصعوبات التى واجهتها المسرحية حتى عرضت فى لندن، فإن برنتون لم يقدم أى تنازل ، سواء فى رسالته السياسية أو فى الوسائل الحاملة لهذه الرسالة. لقد ظل برنتون:

> «مخلصا لمبادئ مسرح التمرد التى تنظر بعين الشك إلى وحدة أى عمل فنى ـ والتى تفضل تقنية اللاتساوق ، وتسيرها الرغبة فى صدم المتفرج واستثارته» (٨).

الذئب فى الحظيرة :

اقترب برنتون من المؤسسات المسرحية الكبرى فى لندن ، مثل المسرح القومى وفرقة شكسبير الملكية ، بقرار فردى منه ، وعلى عكس التيار السائد وقتها . وفى غضون خمس سنوات فقط من ظهور أولى مسرحياته فى لندن ، كان المسرح القومى يكلف برنتون بكتابة مسرحية خصيصا له ، وهى «أسلحة السعادة Weapons of Happiness» (١٩٧٦)، وكانت تلك نفسها أول مسرحية جديدة تعرض فى المسرح القومى . كان السؤال المطروح أمام برنتون هو : «إلى أى مدى يمكن أن تؤثر هذه الدعوة على مبادئه الفنية والسياسية التى عاش بها وعمل من خلالها» (٩). لكن الأيام أثبتت أنه ظل مخلصا لإيديولوچيته ، مؤمنا بقدرة وسائله على توصيل «رسالته».

لقد توازنت وسائل برنتون الدرامية مع وجهة نظره فى المسرح باعتباره «مكانا قذرا ، وليس مكانا لتحليل المجتمع عقلانيا ـ إن المسرح موجود لمضايقة هواجسنا وأفكارنا وشخصياتنا العامة». وحتى حين اجتاز عقبات المسرح القومى، فإنه نظر إلى مجموعة العمل التى تقدم المسرحية باعتبارها «عربة مصفحة مكتظة بالبشر متوقفة داخل أسوار المسرح القومى ـ لقد أحضرنا مفاهيمنا معنا، لأننا نريد ، عن وعى ، أن نستخدم إمكانات المسرح القومى لإظهار عملنا فى أكمل صورة» (١٠). وكما نظر برنتون إلى المسارح الكبرى نظرت هى إليه باعتباره «الذئب داخل أسوار الحظيرة».

قدم برنتون مسرحيات عدة لهذه المسارح مثل «حلوق مريضة» (١٩٧٩) و «العبقرى» (١٩٨٣) و «صحراء من الأكاذيب و الشعر الملعون» (١٩٨٤)و «الأرض الخضراء» (١٩٨٨) و «هسى ميت» (١٩٨٩) وغيرها. ومن هذه المسرحيات ، يمكننا أن نلخص وسائل برنتون الدرامية فى التالى:

أ- خشبة المسرح مكان المناورات :

إن ابتكارات برنتون فى الشكل المسرحى ، لم تنبعث ـ كما اعترف ـ من حبه للمسرح ، ولكنها

تنطلق من محاولة جعل مسرحياته أكثر حقيقية . هذه «الحقيقية» استدعت ضرورة الخروج من الطبيعي أو الاعتيادى أو الواقعى ، والبحث عن لحظات تمكنه من الخروج من إطار الفردى والذاتى ، إلى عالم أكثر رحابة يختلط فيه التاريخى بالسياسى ، والماضى بالحاضر ، والعام بالخاص، فى «حقيقة» مسرحية واحدة . فى مسرحية (روعة) ، على سبيل المثال ، تتحول خشبة المسرح إلى معادل لما يدور فى عقل بطلها جيد Jed: تجسد خيالاته وأوهامه وهواجسه . ومن قلب هذه الخيالات يقدم برنتون شخصية تاريخية هى شخصية لينين ، وسط إضاءة حمراء [11] تغمر المسرح الذى يموج بالأعلام والرايات والأغنيات . إن برنتون يجسد النموذج الفكرى الذى يقتديه جيد ، وهكذا يطرح عليه السؤال عن الطريق إلى تغيير المجتمع ، ويرد عليه لينين الإجابة.

لا يحس برنتون بأى حرج فى تقديم هذه اللحظات الحاسمة فى الدراما ؛ لأنه يستهدف إجبار المتفرج على المقارنة والقياس والنظر إلى فعل فى إطاره الكامل. ولهذا، فهو يكرر مثل هذه اللحظات فى مسرحياته . فى (أسلحة السعادة) تجسد خشبة المسرح ما يجرى داخل عقل بطلها جوزيف فرانك، حين يقارن بين حاضره من حيث هو لاجئ سياسى ، يعمل فى مصنع لشرائح البطاطس ، وماضيه فى تشيكوسلوفاكيا حيث كان معارضا للسلوك السوفييتى هناك، وجذور هذا السلوك فى شخص ستالين على سبيل المثال.

ب- الألعاب البريئة القاتلة :

بحثا عن غير المتوقع ، عمد برنتون منذ بداياته المبكرة إلى استخدام لعب الأطفال البرئ، غير الواعى ، وسيلة تخدم أغراضه؛ كأن يجعل الأطفال يلعبون بأسماء رجال تاريخيين عظام كما لو كانوا يلعبون بأسماء أبطال مجلاتهم الكوميدية المحببة . برنتون هنا يهدم ميثولوجيا العظام ونظرتهم إلى العالم عن طريق إسقاط الهالة القدسية عنهم . ثم إنه يستخدم ألعاب الصبية فى مناقشة قضايا الحرب والسلام بشكل يسخر من التاريخ الرسمى المكتوب . فالحرب العالمية الثانية ، من منظور الطفل ، حدثت وانتهت كالتالى :

> «أبى يقول إن هتلر كان أكبر رجل سيئ ظهر على وجه الأرض . وقد وقف ونستون تشرشل على منحدرات دوفر فى زى المعركة وألقى خطبة عن ملء الفجوة بالموتى من الإنجليز . بعد هذا أخرج ونستون تشرشل بندقيته الهائلة وحطم أدولف هتلر» [12].

وفى مسرحية «هتلر يرقص Hitler Dances» (١٩٧٢)، يؤدى الأطفال لعبة الحرب على قبر أحد جنود العاصفة الألمان ، مما يؤدى إلى بعث الجندى ، وفرض دوره عليه مرة أخرى ، ومن ثم إحياء الحرب وأهوالها ، من جديد على المسرح .

جـ- قصة واحدة لا تكفى :

تطورت تقنيات برنتون الدرامية من البناء المشهدى المستقل ، إلى دمج قصتين مختلفتين فى بناء كلى يعتمد على الجدل ، بهدف إظهار واحدة منهما فى ضوء الثانية ، تاركا للمتفرج مهمة الخروج بالنتائج «المنطقية» . يحدث هذا فى (هتلر يرقص) و (أسلحة السعادة)، لكن برنتون تخطى حاجز هذه الثنائية فأصبح يعرض عددا هائلا من القصص المتباينة زمنيا ، أو المتجاورة جغرافيا ، متجاوزا تماما البناء التقليدى كزمن متوال يؤدى إلى نهاية زمنية منطقية . إن هدف برنتون ، ببساطة ، من هذه الوسيلة الدرامية هو «إبعاد» المتفرج وجدانيا عن التفاعل مع هذه القصص، بخلق أكثر من منطقة اهتمام فى سياق العرض المسرحى الواحد [13].

فى هذا السياق يمكننا أن ننظر إلى مسرحيته (الرومان فى بريطانيا The Romans in Britain) عام ١٩٨٢ ، التى تظهر فيها مجموعة التقنيات التى

استخدمها برنتون فى معظم أعماله . وبالإضافة إلى التعرض المباشر لقضية أيرلندا ، يسوى برنتون بين الغزو الرومانى لبريطانيا والغزو البريطانى لأيرلندا ، وهو بهذا فتح على نفسه عش الزنابير الصحفية والنقدية، وفتح على مخرج المسرحية عاصفة قانونية أمام المحاكم لمدة تزيد عن العام، لأن القوانين البريطانية عجزت عن الإمساك بتلابيب برنتون نفسه ووضعه داخل القفص.

وحين كتب برنتون هذه المسرحية، كان المسرح السياسى البريطانى قد أرسى مجموعة من الأساليب والوسائل الدرامية التى تصدم المتفرج بغية إفاقته إلى حقيقة الأوضاع السياسية والاجتماعية المعاشة. ولايتوانى برنتون عن استخدام هذه الوسائل ـ بما فى ذلك عرض اللواط ، أو محاولة اللواط فى مسرحية سياسية ، لكى يصل بالأثر المرجو إلى منتهاه .

ويركز الجزء الأول من المسرحية وعنوانه «سنة قيصر» على فحص الآثار المترتبة على الغزو البريطانى ، متجاهلا الدور الحضارى المنسوب للرومان فى بريطانيا . إن برنتون يعيد قراءة التاريخ من وجهة نظره، ويفسر بعض الغموض فى حال المجتمع قبل الغزو الرومانى ، مكتشفا الأسس التى يقوم عليها هذا المجتمع فى عام ٥٤ قبل الميلاد . وتبدأ المسرحية بمجرمين أيرلنديين هاربين إلى هذه الأرض التى لم تحقق هويتها بعد، والتى تقع شمال نهر التيمز (كانت أيرلندا قد حققت هويتها بالفعل) ليصطدما بمصالح السكان الذين يهددهم الغزو الرومانى للجزيرة. ويهرب الجرمان ليطاردهما بعض الإخوة ، إلى أن يصطدم هؤلاء بالجنود الرومان وجها لوجه ، ووسط جو عام من الألعاب الصبيانية يحدث مشهد اللواط، ويقتل أحد الأخوة . ثم يقدم برنتون الدور الرومانى فى بريطانيا ، ذلك المكان التافه على حافة الأرض المأهولة ، فى صورة قيصر الذى لا تشغله إلا تسوية حساباته القديمة وتزوير ذكرياته الشخصية ، خالقا من نفسه تلك الأسطورة المعروفة !

فى نهاية الجزء الأول ، وبعد جريمة قتل تحقق لامرأة من العبيد حريتها ، يحقق برنتون مفاجأته الصارخة حين يعود الجيش الرومانى إلى الظهور بعد أن غادر بريطانيا، لكنه يظهر هذه المرة وهو فى زى وعتاد الجيش البريطانى الحديث: مصحوبا بصوت المدافع الرشاشة ، وتحميه الطائرات الهليوكبتر من السماء. إنها:

> «لحظة تحبس الأنفاس ، وافتراض جرئ بأنه لا فارق حقيقيًا بين الجندى الرومانى والجندى البريطانى عدا التكنولوجيا ، وأن البريطانيين غزاة فى أيرلندا كما كان الرومان فى بريطانيا» (١٤).

والجزء الثانى من المسرحية بعنوان «قبر آرثر» يجسد حلم يقظة لعميل من عملاء المخابرات البريطانية ، وهو فى انتظار مقابلة أحد قادة جيش التحرير الأيرلندى IRA، وفى هذا الحلم يتراوح عقل العميل بين الآنى والتاريخى، بين الأرض التى يقف عليها فى أيرلندا وأرض أجداده التى كانت ساحة لمعارك بينهم وبين الغزاة من الرومان والساكسون. وتخطيط المشاهد ، فى هذا الجزء ، يخضع تماماً «للحركة الحرة للصور والأفكار فى عقل العميل» (١٥). هذه الحركة الحرة ، أو المقارنات الزمنية ، تؤدى إلى إيقاظ وعى العميل (والمتفرج؟) على حقيقة دوره الإمبريالى فى أيرلندا.

يكتشف العميل أنه مراقب من «الأعداء» ، الذين يطبقون عليه ، مقدمين تبريرا لعنفهم القادم بسؤاله : «أية أمة من الأمم تعلمت أبدا من المعاناة التى سببتها للآخرين؟» ، والإجابة بالسلب تؤدى إلى إطلاق الرصاص عليه.

الزمن / التاريخ / الأسطورة بين الرومان والبريطانيين:

إذا كان برنتون قد فجر الآنى من قلب التاريخى فى نهاية الجزء الأول ، فإنه لم يكن يستهدف غايات

جمالية فى ذاتها ، وإنما صدمة المتفرج الإنجليزى فى أفكاره عن الواقع السياسى المرير . ويتلاعب برنتون بدور قيصر الذى يعيد كتابة التاريخ من أجل أهدافه الشخصية بوصفه غازيا منتصرا ، وهو ـ برنتون ـ بهذا يقدم دليلا على إمكان التلاعب بالحاضر أيضا لخدمة أغراض الغزاة/ البريطانيين . إن قيصر يخلق أسطورته أمامنا . والأسطورة هى ، بمعنى من المعانى ، ما ترسخ عبر الزمن أو عبر التاريخ المشوه ، وهكذا يطلعنا برنتون على كيفية خلق الأساطير فى العالم الحديث . ولا تنتهى المسرحية دون أن يقدم برنتون تفسيره لأسطورة الملك آرثر التى كانت المادة القصصية التى تجمع حولها من بقى من السكان الأصليين للجزيرة ، بوصفه ملكا لم يوجد أبدا ، وإنما خلقته الحاجة للبقاء ، والحاجة للسلام والاستقرار:

«الطباخ الأول : فى الحقيقة ، لقد كان
ملكا لم يوجد أبدا . كانت
حكومته هى شعب بريطانيا .
وسلامه كان شائعا كالمطر أو
أشعة الشمس . وقانونه كان
طبيعيا كالحشائش التى تنمو
فى المروج...

مورجانا : ماذا كان اسمه ؟

الطباخ الأول : أي اسم يا عزيزتى (للطباخ الثانى) ماذا كان اسمه؟

الطباخ الثانى: حسنا . آآآ ـ أى اسم قديم .
آرثر ؟
آرثر ؟» (١٦).

التوازن بين الصدق الفنى والصدق السياسى:

فى مرحلة تعاونه مع المسرح المتمرد ، حاول برنتون جاهدا أن يوازن بين السياسى والدرامى فى أعماله ، لكن رؤيته للمجتمع البريطانى مالت نحو العدمية ؛ لأنها رؤية ركزت على تفسخ المجتمع وعنصريته ورجعيته المتزايدة . لكن معظم هذه الفرق المتمردة ، رفض كل تقاليد المسرحيات الطبيعية والاجتماعية ، وهى التقاليد التى حكمت المسرح اليسارى بداية من منتصف الخمسينيات، كما أنها رفضت النموذج البريختى الديالكتيكى (١٧)، وفضلت وسائل التهجم على المتفرجين ومجتمعهم المنهار . ونجح المسرح المتمرد .. لبعض الوقت .

لكن البنية الثقافية البريطانية تغيرت سريعا ، مما أدى إلى نجاح السياسات «الرجعية» فى السيطرة على «المشهد» كاملا، وفى تلك الفترة ضاقت قاعات العروض بالمسرحيات المتمردة ، واكتشف برنتون أن جمهور المسرح المتمرد هو صفوة المثقفين والمتعلمين ، وأن ذلك المسرح نفسه «ينتمى إلى ثقافة مغايرة ، لكنه لاينتمى إلى ثقافة ثورية ، مسرح موجه إلى الصفوة... وليس إلى الطبقة العاملة المكافحة ضد الرأسمالية والبيروقراطية» (١٨). كانت تلك مرحلة الأسئلة العظيمة والمآزق الفكرية الأعظم، وقد ظهر هذا وذاك فى مسرحيات برنتون.

حين كتب برنتون (روعة) ـ وهى تقع فى منتصف المسافة بين مسرحياته الكبيرة والصغيرة ـ كان برنتون يبحث عن طبيعة الفعل الثورى ، لكن الفعل الثورى يعنى العنف ويعنى ضياع الذات .. وكل هذا قائم فى المسرحية. إن بطل المسرحية چيد يعتمد الاغتيال السياسى وسيلة للتغيير الاجتماعى ، لكنه يموت بوسيلته نفسها حين تنفجر فيه قنبلة كان يعدها للانفجار . لكن برنتون يعطى الخاتمة لشخص آخر ، يتدخل بلسان المؤلف تقريباً ، ليعلق على الخسارة الإنسانية التى تصيب الحركة الثورية بانتهاجها هذا النهج:

«كليف : چيد . يا للخسارة . لا يمكن أن
أغفر لك هذا.
(لحظة صمت)

بالخسارة غضبك الضائع . ليس القتل، فالقتل شائع بما فيه الكفاية وليس العنف، فالعنف يحدث كل يوم. مالا أستطيع أن أغفره لك يا جيد، يا عزيزى ، يا صديقى الميت، هو تضييع النفس»[١٩].

وكما لم يجبن برنتون عن مواجهة الذات ، ونقد سلبيات استخدام العنف فى تلك المسرحية ، فإنه لم يجبن عن مواجهة «الرفاق الاشتراكيين» فى مسرحيته (الليلة الثالثة عشرة Thirteenth Night) عام ١٩٨١، حين هاجم الرعب الستالينى، ودموية اليساريين، والاضطهاد فى دول العالم الاشتراكى، والذين يجبنون عن تسميته باسمه .. إنها «هجوم على التفكير المزدوج من أشباه جورج أورويل : فالاضطهاد ـ فى أى مكان ـ يجب أن يسمى اضطهاداً» [٢٠].

ثم واجه برنتون ـ ككل كتاب جيله ـ المأزق العظيم المتجسد فى انهيار الاتحاد السوفييتى ، ولكنه حاول أن يقدم تفسيره الشخصى لهذا السقوط حين كتب مسرحية (ذهب موسكو) التى عرضتها فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٩٠ (بالتعاون مع طارق على). كانت تلك أزمة تمس المعتقدات عند جذورها ، ولهذا كان على الكاتبين أن يعودا إلى جذور تكون تلك الإيديولوجيا، وكيفية صياغتها فى أرض الواقع، وتغيراتها حتى وصلت إلى ما وصلت إليه فى أرض الواقع المعاصر. لهذا السبب توازن (ذهب موسكو) بين الفرد والمجتمع، بين الماضى والحاضر ، وصولا إلى تصورات مستقبلية لهذا المجتمع، بل لجورباتشوف نفسه.

توازى المسرحية بين قصة عاملة نظافة فى الكرملين وأسرتها : الزوج رجل مخابرات سابق (شهد مقتل مايرهولد) يؤمن ـ كزوجته ـ بقدرة جورباتشوف على إنقاذ الثورة، وتحقيق النجاح مع «البيروسترويكا» كما حققها مع «الجلاسنوست» . يموت ابنهما فى حرب أفغانستان، وينتقل الابن الآخر من الأمل إلى التطرف اليسارى إلى اليأس التام ، إلى الهرب فى النهاية إلى أرض الميعاد فى الغرب. بموازاة هذه القصة الفردية «يفتح» برنتون (وطارق على) المسرحية كعادته على التاريخى والعام : فالمسرحية تبدأ بعرض أحداث الثورة عام ١٩١٧ حتى تصل إلى عصر جورباتشوف ومعاصريه من حكام أوروبا الشرقية ، مثل هونكر وشاوشيسكو ، فى بانوراما هائلة لما يحدث فى أوروبا الشرقية كلها، من طوابير الخبز فى شوارع موسكو إلى هدم حائط برلين.

ويظهر أثر مايرهولد واضحا فى أسلوب برنتون ، حين يوازى بين الجدل السياسى الساخن ، والتقليد الساخر واستخدام «الفارْس» والأغانى والدمى والانتقال الحر فى الزمان والمكان ، فى هذه المسرحية التى تحتوى على ١٠٣ شخصية . لكن السمة الأساسية فى المسرحية هى محاولة برنتون تفادى الإحساس البريختى باليقين من مسيرة التاريخ، فلم يكن هناك أكثر من سقوط ذلك الاتحاد الهائل لكى يهز معتقدات الإنسان .

وانعكاسا لهذا الإحساس، ترك برنتون «مساحات» داخل المسرحية تملؤها الأحداث المتحركة وقتها فى واقع الكتلة الشرقية كلها، ثم إنه ترك المشاهد النهائية كى تعاد كتابتها وفقا لآخر التطورات التى توردها وكالات الأنباء «ساعة العرض» ، فى محاولة لخلق الصدق الفنى والصدق السياسى والإيديولوجى فى الوقت نفسه. وقد تكون تلك نهاية «طبيعية» لهيوارد برنتون ، لكن ما يبقى له هو تلك المحاولات التجريبية فى الشكل الدرامى ، وفى تقنيات العرض المسرحى (بقدر ما يعنى الأمر المؤلف) لدفع المتفرج دفعا لإعادة النظر فيما استقر عليه العرف من أحكام ، ودفعه لطرح التساؤلات والبحث عن إجابات جديدة ، بدلا من الخمول الذهنى المبنى على الاطمئنان إلى ما هو مستقر من إجابات.

الهوامش :

(١) انظر: Michelene Wandor, **Look Back in Gender,** Methuen, 1987, p. 103.

(٢) انظر: Richard Boon, **Brenton, The Playwright,** Methuen, 1991, pp.54-55.

(٣) انظر: Wanor, **op. cit.,** p. 90.

(٤) انظر: Howard Brenton, **Plays : One,** Methuen, p. 102.

ويقول برنتون عن أثر أحداث مايو ٦٨: «إن تلك الأحداث حطمت ما تبقى من إعجاب بالثقافة الرسمية . لقد أوضحت تلك الأحداث أن الأجداد العظام ليسوا أكثر من جثث تثقل كواهلنا . كما أن تلك الأحداث حطمت فكرتنا عن الحرية الشخصية ، والفعل الثورى الفوضوى . إن جيلا كان يحلم باليوتوبيا الجميلة قد تلقى ركلة ـ ركلة أفاقته ولم تمته». فى :

'Petrol Bombs Through the Proscenium Arch', **Theatre Quarterly,** V, 17 (1975), p. 20.

(٥) Michael Billington, 'London Avant Garde: Who? What? Where?' **Plays and Players,** June 1970, pp. 20-21.

(٦) يرى ريتشارد آلان كيف Cave أن التطور الذى طرأ على برنتون ، والنضج الذى حققه فى أعماله الطويلة، يعودان إلى تعاونه مع دافيد هير ابتداء من مسرحية الرقبة النحاسية Brassneck(١٩٧٣) لأن هير أضفى المنطقية الفكرية ، والجدل ، والمناقشات، على مسرحيات برنتون الصاخبة العنيفة الصادمة لحواس المتفرج ومشاعره.

Richard Allen Cave, **New British Drama in Performance on the London Stage 1970-1985,** Colin Smythe, 1989, p. 184.

(٧) انظر: Brenton, **The Churchill play, in Plays: one,** op. Cit, p. 113.

(٨) انظر: R.A. Cave, **op. cit.** , p. 179.

(٩) انظر: Catherine Itzin, **Stages in the Revolution,** Methuen, 1980, p. 187.

(١٠) انظر: See for example his interviews in **Plays and Players,** Feb. 1972; **The Times,** 10 August 1976, **Stages in the revolution,** op. cit, p. 197.

(١١) من بين الإنجازات التى حققها برنتون فى مسرحية روعة ، وهى تعد تحديا للوضع السائد ، ما قام به من إجبار مسرح الرويال كورت على التخلى عن نظام الإضاءة البريختى «المعتمد» للمسرح ، وهو النظام الذى ظل ساريا طوال حقبة الستينيات ، وقد أصر برنتون على الإضاءة الملونة المعبرة، والتخلى عن الإضاءة المحايدة الباردة، لأنه رغب فى تأكيد التغيرات العقلية أو الوجدانية للشخصية الدرامية . انظر:

Philip Roberts, **The Royal Court Theatre** 1965-1972, Routledge & Kegan Paul, 1986, 154-55.

(١٢) انظر: John Bull, **New British Political Dramatists,** Macmillan, 1984, pp. 30-32.

(١٣) انظر: Richard Boon, 'Setting Up the Scaffolding: Howard Brenton's "Hitler Dances", **New Theatre Quarterly,** IV, 16 (Nov. 1988), p. 336.

(١٤) انظر: Richard Boon, **Brenton, the Playwright,** op. cit., p. 199.

(١٥) انظر: R.A. Cave, **Op. Cit.,** p. 183.

(١٦) انظر: Brenton, **The Romans in Britian, in Plays : Two,** Methuen, 1989, pp. 94-5.

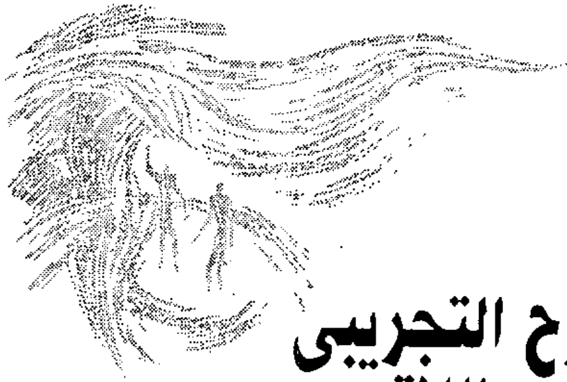
(١٧) تغيرت العلاقة بين برنتون وبريخت من الكراهية إلى الإعجاب الشديد: ففى عام ١٩٧٥ هاجم بريخت ، واصفاً مسرحياته بأنها متحفية ، غير متسقة ، غير درامية ، لا تناسب السبعينيات . ثم عمد برنتون إلى «إعادة تشكيل المسرح الملحمى البريطانى فى السنوات التالية، إلى أن قام بإعداد مسرحية بريخت **حياة جاليليو** للمسرح القومى عام ١٩٨٠ ، فاكتشف عظمة بريخت وقارنه بشكسبير . وفى عام ١٩٨٦ كتب برنتون مقالا يغنى عنوانه عن عرض محتواه : «أفضل مالدينا : باللحسرة : ملاحظة عن بريخت». لمزيد من التفاصيل راجع :

Malcolm Hay & Philip Roberts, 'Interview: Howard Brenton', **Performing Arts Journal,** 3,3 (Winter 1979), The Red Theatre Under the Bed', Interview with Tony Mitchell, **New Theatre Quarterly,** III, II (August 1987).

(١٨) انظر: Jonathan Hammond, quoted in **Time Out,** June 1972. See also his 'A Potted History of the Fringe', **Theatre Quarterly,** III, 12 (1973).

(١٩) انظر: Brenton, **Plays : One,** op. cit., p. 106.

(٢٠) انظر: **Brenton, Plays: Two,** p. xi.



المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد:

دراسة حالة فى نظرية الكيوتيكا*

مايكل ڤاندين هوڤيل*

مقدمة:

يبحث هذا المقال مجموعة العلاقات المتشابكة والمتفاعلة بين العرض المسرحى من جهة، ووجهات النظر والتصورات التى تطرحها «العلوم الجديدة» New Sciences إزاء الطبيعة من جهة أخرى . وفى هذا السياق يؤكد مايكل هوڤيل هنا المشابهات القائمة بين علم الكم Quantum Sceince والعرض المسرحى؛ تلك المشابهات التى تبرز لنا بشكل أكثر فعالية فى ضوء مجموعة الدراسات التى تبحث فى طبيعة الإدراك الإنسانى ، والتى تبلور لنا وعى المتفرج بما يمكن أن نسميه «حدثية Event- ness» العرض المسرحى. ومن جهة أخرى، فإن النماذج النظرية التى يطرحها علم جديد هو علم «الكيوتيكا» Scienc of Chaotics تبدو أكثر قابلية للتطبيق على ذلك النمط من العروض التى تسعى إلى تجاوز الظاهراتية لتوجد فى دائرة الخطاب الثقافى. وفى هذا الإطار، يقدم هوڤيل مثالاً لمسرح «ما بعد الكم post - quantum theatre» ، متمثلاً فى مجموعة العروض المسرحية التى قدمتها فرقة ووسترجروب Wooster Group بنيويورك ـ وتميزت عروض هذه الفرقة بأنها تخلق منظومة تفاعلية من الحوار بين مفهومى النظام واللانظام، وهو ما يؤدى بدوره إلى إبراز العلاقات الديناميـة القائمة بين مفهومين آخرين فى الثقافة الأمريكية، هما مفهوم السيادة أو الهيمنة hegemony ومفهوم المغايرة difference . يعمل مايكل ڤاندين هوڤيل أستاذاً مساعداً فى الأدب الإنجليزى والدراسات الإنسانية بجامعة «أريزونا» ، ومن بين أهم مؤلفاته فى المسرح كتاب له بعنوان (أداء الدراما /مسرحة العرض : المسرح

* العنوان الأصلى لهذا المقال هو : The Politics of the paradigm: a case Study in chaos theory .

وقد نشر بمجلة: New Theatre Quarterly . Ix, 35 (august) .1993

** ترجمة **سامح فكرى** ـ مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون، القاهرة.

البديل والنص الدرامى Performing Drama / Dramatizing Performance: Alternative Theatre and The Dramatic Text).

«أكتب هذا البيان لأريكم أنه بإمكانكم أن تأتوا بأفعال يحكمها التضاد وذلك فى لحظة واحدة طازجة».

تريستان تزارا

يقول أوكتافيوباث فى كتابه (The Monkey Grammarian) :

«إن الرؤية الشعرية هى تلك التى تقوم على المقاربة Convergence بين الأشياء المختلفة (...)، وفضلاً عن ذلك هى تلك الرؤية التى تستجلى الكون ليس باعتباره تتابعاً من الأشياء ، ولكن باعتباره منظومة من العوالم فى حالة من الدوران rotation».

تتأسس مثل هذه الرؤية على التفاعل الدينامى بين مفهومى المقاربة والدوران ـ أى ذلك التفاعل المتزامن بين نظام استاتيكى يقوم على التتابع أو التوالى وآخر دينامى يقوم على الدوران . وبشكل مشابه ينظر إلى الواقع من خلال «ديناميكا الكم» dynamics of quantum باعتباره يتراوح بين حالة من التقلب أو التحول العشوائى للمادة والطاقة والظهور المفاجئ لحالة من النظام.

يمكن القول ، إذن، إن نموذج نظرية الكم ينظر إلى العالم من خلال شبكة من الأحداث events نرى فيها بنى صغيرة microstructures تتسم بعدم الثبات والاحتمالية تخلق وتوجد بنى كبيرة macrostructures تتسم بالثبات، وإن كانت لا تخلو من سمة الاحتمالية. وهكذا ، فإننا إذا نظرنا إلى عالم الذرة سنجد جسيمات تتحول إلى موجات والعكس صحيح، ومثل هذه الجسيمات والموجات تقوم بنشاط كمى لا يخضع للاحتمال ، إلا أنه مع هذا السلوك من هذه البنى الصغيرة تظل الأشياء ـ مثل الكراسى والمناضد ـ لها سمة الثبات النسبى. ومن ثم ، فإن الواقع الكمى يرى عالماً يوجد فيه بشكل منظومى كل من اللانظام واللاثبات ، جنبا إلى جنب مع النظام والثبات.

رغم ذلك، فقد فسرت فيزيقا الكم ـ خصوصا من قبل المشتغلين بالعلوم الإنسانية ـ ليس باعتبارها علماً وضعياً له قواعده المحددة التى تتحكم فى الاحتمالات المختلفة بقدر كبير من الدقة ، ولكن باعتبارها أساسا علماً غير محدد يتمثل إنجازه فى كشفه عن تلك الحقيقة التى مفادها أن ما يخضع للاحتمال فقط هو ما يمكن إخضاعه للدراسة والبحث، ويتضح لنا ذلك فى المفردات التى يستخدمها المشتغلون بالعلوم الإنسانية فى خطابهم بخصوص نظرية الكم، وتنحصر هذه المفردات فى «الاحتمالية» و«الشك» و«التعددية» و«العجز الإنسانى أمام غموض الطبيعة»(١) . وهذه النظرة للعلم بصفة عامة ولعلم فيزيقا الكم بصفة خاصة ، هى ما جعلت واحدا من نقاد الأدب المحدثين هو جيرالد جراف Graff يقول:

«إننا عندما نحاول التوفيق بين الأدب والعلم، فإننا نفعل ذلك ليس من خلال إعادة النظر فى أطروحات الأدب، إنما من خلال تقويض أطروحات العلم»(٢).

وفى واقع الأمر، لم تقتصر هذه النظرة على المشتغلين بالعلوم الإنسانية؛ فقد رأى بعض العلماء أن فيزيقا الكم اتسمت بأحادية فى التوجه ـ تلك الأحادية التى جعلتها تنحصر فى مفهوم اللاتعين Indeterminacy ، كما جعلتها تنعزل عن اللغة الطبيعية وعن إدراكنا البديهى للعالم المادى ، وهذا ما جعل عالماً مثل مايكل فينباوم Feigenbaum يقول عن نظرية الكم :

«إن توصيف هذه النظرية للعالم لا يضع فى اعتباره حدسنا بهذا العالم (...) فهذه النظرية

تبتعد عن نهجنا الطبيعي والمألوف في تصور الأشياء» (٣).

إعادة تعريف مفهوم اللاتحدد Chaos :

ساعدت الأطروحات السابقة على ظهور منحى جديد في الحقول العلمية المختلفة، وهو منحى يركز بشكل خاص وإبداعي على العلاقة الدينامية القائمة بين النظام واللانظام، بين الثبات واللاتعين. ويركز هذا المنحى على ما يمكن تسميته بديناميكا الأنظمة اللاخطية non - linear systems dynamics ، وهذا ما جعل العلماء يدرجون هذا المنحى تحت نظرية «اللاتحدد» أو «الكيوتيكا» Chaotics. وعلى النقيض من ميكانيكا الكم، تبحث الكيوتيكا في الأنظمة غير الحتمية وغير المتوازنة، بغرض فهم الكيفية التي تؤثر بها التقلبات والتحولات التي تتم في البنى الميكروسكوبية على البنى العيانية الكبيرة التي تتراوح بين الأنظمة المناخية وديناميكا السوائل ، واختفاء أجناس حيوانية مختلفة وظهورها ، والتقلبات التي تحدث في أسواق المال، وما إلى ذلك.

ومن ثم يمكن القول بأن الفارق الدال بين فيزيقا الكم والكيوتيكا يكمن في اهتمام الأولى أساساً بميكانيكا اللاتعين mechanics of indeterminacy ، وذلك في حين أن علماء الكيوتيكا ينشغلون بالتأثيرات التي تحدث في الأنظمة العيانية الكبيرة، وذلك نتيجة التحولات غير المتوقعة في البنى الصغيرة التي تغير من مسار هذه الأنظمة.

يوجد الآن تحول في فهم مدلول «اللاتحدد chaos» ، وذلك في عدد من المباحث العلمية والثقافية. فبينما كان هذا المصطلح يستخدم ليوحي بحالة من الغياب والخواء وفقد المعنى* (ويتذكر المرء في هذا السياق قول عطيل لديدمونة، الذي يستخدم فيه الكلمة ذاتها بالمعنى السابق نفسه، فيقول:

When I love thee not / chaos is come again

أصبح المصطلح ذاته اليوم يوحي بتلك القوة الإبداعية الخلاقة التي تمهد لاستجلاء المعنى، وأصبح هذا الاستخدام للمصطلح يسم عددا من الحقول الثقافية ؛ مثل الخطاب السياسي وتكنولوجيا المعلومات ونظرية الأنظمة ، وتحليل متغيرات سوق المال والنقد الأدبي وغيرها. ومثل هذا الاستخدام للمصطلح أدى إلى طرح أسئلة حول الكيفية التي تعمل بها مجموعة الأحداث والمتغيرات العشوائية في سياق الأنظمة المعقدة ، لتؤدي بهذه الأنظمة ليس إلى حالة من الفوضى واللانظام وإنما إلى حالة من التطور المنظومي شديد التعقيد.

من ثم، فقد أعيد النظر في فهم الأنظمة التي تتسم باللاتحدد، وأصبح ينظر إليها باعتبارها كليات entities غنية بالمعلومات ، هذا فضلاً عن كونها تنطوي على طاقة كامنة تسمح بإعادة تنظيمها، وذلك على مستويات أكثر تعقيداً ـ وهذا بدوره أزاح وجهة النظر التقليدية التي ترى أن مثل هذه الأنظمة تفتقر إلى النظام. وهكذا، أصبحنا نجد في نظرية المعلومات ـ على سبيل المثال ـ أنه كلما اتسم نظام ما باللاتحدد كان أكثر قدرة على إنتاج المعلومات (وعلينا التمييز هنا بين المعلومات والمعرفة) ؛ وهذا التوجه ذاته هو ما نجده في التفكيك الأدبي، فكلما انطوى الدال على قدر كبير من التباين والمغايرة، وكلما كان أكثر جلبة noisier في إحداث دلالته، كان أكثر فاعلية في إطار مشروع تفكيك وتذويب الأنطولوجيا والثيولوجيا التي تقوم عليها الميتافيزيقا الغربية.

وهكذا ، نجد أن مثل هذه التجليات والتطبيقات لمفهوم اللاتحدد أصبحت تستخدم في أشكال الأدب المختلفة، وهذا ما نجده على سبيل المثال في مجموعة الروايات التي تنبني على نظرية الأنظمة مثل

* لعل هذا الاستخدام يرجع إلى المعنى الحرفي للكلمة؛ حيث يعني هذا المصطلح في أصله اليوناني المادة اللامتشكلة التي يفترض أنها سبقت وجود الكون [المترجم].

روايات بينشون Pynchon وكوفر Coover وديليلو Delillo وآخرين؛ كما نلحظ هذه التجليات أيضا فى روايات كتاب مثل ويليام جيبسون William Gibson، وستانيسلاف ليم Stanislaw lem ، وويليام مارشال[٤] William Marshall إلا أن مايثير الدهشة أنه لم يكتب الكثير عن العلاقة بين «الكيوتيكا» والمسرح، وهو موضوع له دلالته وبحاجة إلى دراسة ؛ فالمسرح يتميز عن غيره من أشكال الفن الأخرى بأنه ذلك الملتقى الذى يجتمع فيه الفنانون والمفكرون من الحقول المعرفية المختلفة، ليقوموا معاً بفحص واستكناه تصوراتهم للعالم، وكيفية تجسيد هذه التصورات.

ونتيجة لهذا التميز الذى يتسم به المسرح عن غيره من الأشكال الفنية الأخرى، يمكننا أن نلحظ على مر التاريخ تلك العلاقة التفاعلية القائمة بين المنظومات الفكرية التى تطرحها العلوم المختلفة حيال الطبيعة وما يحدث فيها من عمليات، و بين الأطروحات والبنى التى يطرحها الذهن الإبداعى للمسرح الغربى. فالمسرح الأرسطى - على سبيل المثال - سعى دائما إلى طرح وتجسيد المقولات الإبستمولوجية والأنطولوجية التى ينطوى عليها العلم القياسى normal science بعقلانيته ووضعيته وخطيته linearity . على النقيض من ذلك ، فقد وعى المسرح التجريبى الحديث ضرورة تطوير «أجروميات» مسرحية غير أرسطية، وغير وضعية ، تطرح تصورات جديدة للذات والإبستيمولوجيا والواقع؛ وذلك بشكل مواز للتصورات التى تطرحها العلوم الجديدة ، مثل مفهوم النسبية ونظرية الكم.

إشكالات العرض غير الخطى Non - Linear

ظهر فى السنوات الأخيرة عدد من المقالات والكتب المهمة، التى قامت بتوصيف سعى المسرح التجريبى المعاصر إلى تجاوز تلك الخطية التى يتسم بها النص الدرامى وما يلازمه من سيادة وهيمنة للمؤلف ، فضلاً عن محاولة هذا المسرح تطعيم العرض الدرامى بالدينامية والحدثية event- ness اللتين نظرت لهما العلوم الحديثة[٥] . وهذه الأفكار ذاتها أصبحت تشغل اهتماماً كبيراً فى الخطاب النقدى المعاصر، وذلك بفضل مجموعة كبيرة من النظريات، مثل مابعد البنيوية ونظرية الخطاب والنظرية النسوية ، والتحليل النفسى كماطرحه لاكان Lacan والنظرية الثقافية لديليوز-Deleuze وجاتارى Guattari، وتقوم هذه النظريات جميعا فى جوهرها على الاستخدام الواعى لمفهوم الأدائية Performativity .

على الرغم من الفائدة التى عادت على الممارسة والنقد المسرحيين من هذه النظريات جميعاً ، ومعها نظرية الكم بتصورها للواقع ، فإننا نجد أنفسنا بحاجة إلى أخذ ما قاله فينباوم فى الاعتبار ، بخصوص نظرية الكم، عند النظر فى إسهامات هذه النظريات فى مجال المسرح. ولعلنا نلحظ أن جهود عدد من أبرز نقاد عصرنا مثل فرانك لينتريشيا Lentricchia وكريستوفر نوريسNorris وتيرى إيجلتون قد تركزت فى محاولة الإجابة عن التساؤل الذى طرحه فينباوم ، وهو: ماذا يحدث للنظرية عندما تخرج من حيز الخطاب الأكاديمى لتندمج بخبرتنا اليومية بالعالم وفى العالم («إن الخطيئة الكبرى للمثقف - كما يقول تريلينج Trilling - هى أنه لا يختبر أبداً أفكاره فى ضوء ما يمكن أن تعنيه لوجاز هو عملياً فى الخبرة ذاتها التى يطرحها»).

هذا الإشكال نفسه يبرز أمامنا فى الممارسة والنقد المسرحيين ، فعند فحصنا أعمال فنانين مسرحيين مثل ريتشار فورمان وروبرت ويلسون وغيرهم ، وتحليل الكيفية التى يتناول بها هؤلاء الأشكال والصيغ غير المحددة الدلالة من خلال التقنيات البصرية واللفظية والسمعية والإيمائية، علينا أيضا فى الوقت ذاته أن نتساءل حول الكيفية التى يواجه بها هؤلاء الفنانون العالم ، والكيفية

التى يستخدمون بها المسرح لمساعدة المتفرجين على أن يستخلصوا منه خبرة منتجة.

بكلمات أخرى : إذا كان كتاب المسرح وفنانوه يقدمون للمتفرج رؤية كمية للواقع تقوم على التحول والتناقض ، فكيف يمكن لهم مساعدة هذا المتفرج على العودة إلى العالم الفعلى الذى يتسم بقدر من الثبات وقد تغيرت رؤيته لهذا العالم.

وفى إطار تعميق استخدام المنظومات العلمية فى مجال المسرح، أرى أنه بالإضافة إلى النماذج النظرية التى تطرحها نظرية (الكم) ، فإن نظرية الكيوتيكا يمكن أن تطبق تطبيقاً يتناسب وبعض أشكال المسرح البديل المعاصر، وعلى وجه الخصوص تلك الأعمال المسرحية التى تسعى إلى توظيف علم السياسة الثقافى بشكل له دلالته. فضلاً عن ذلك، أحسب أن الاهتمام الواعى والدؤوب بنماذج الواقع التى تطرحها نظرية الكيوتيكا، يمكن أن يسهم فى إيجاد حلول للإشكالات التى أشار إليها النقاد فيما يتعلق ببعض أشكال المسرح التجريبى: ومن بين هذه الإشكالات تركيز المسرح التجريبى - فى بعض أنماطه - على الشكلانية الخالصة، وافتقاره إلى المحتوى الدال، هذا فضلاً عن افتقاره إلى التاريخانية a historicism والرؤية السياسية a politicality.

العرض المسرحى واللاخطية:

دخلت تطبيقات نظرية الكيوتيكا - مثلها مثل تطبيقات نظرية الكم - إلى الخطاب المسرحى فى إطار مفهوم «العرض» performance الذى لم يعد ينظر إليه باعتباره تالياً فى المرتبة للنص الدرامى ، ولكن باعتباره شكلاً مستقلاً من أشكال التعبير الفنى. وحديثاً أصبح مفهوم «الأدائية» performativitiy يستخدم فى نظريات ما بعد الحداثة، باعتباره معيارا للكيفية التى يجب أن تنظم وتنتج بها المعرفة ، كما يستخدم المصطلح نفسه أيضاً فى نظريات مابعد البنيوية للتعبير عن أداة تفكيك النصوص التى تتسم بمركزية الكلمة logocentric، وكذلك تفكيك مسلمات الواقعية الكلاسيكية والشيولوجيا الوضعية التى تعضدها مثل هذه النصوص.

دائما ما تطرح نظرية العرض الحديثة هذه المشابهة بين استبعاد التصور النيوتونى (نسبة إلى إسحق نيوتن) للكون باستاتيكيته بواسطة الرياضيات الحديثة وفلسفة اللغة والعلوم الجديدة من جهة ، وعملية الاستبعاد التى تعرض لها النص الكلاسيكى الدرامى ببنيته الجامدة والمحددة من قبل التقنيات التعبيرية للعرض المسرحى بما تنطوى عليه من تعددية ولانهائية من جهة أخرى. وتتراوح هذه التقنيات بين الارتجال واستخدام الإرداف Para taxis والممارسات التفكيكية ، كذلك استخدام الاستراتيجيات الإخراجية ذات الطابع التفاعلى. ويعزز من فاعلية هذه التقنيات حضور اللاتعين indeterminacy واللاتيقن. فى واقع الأمر، فإن الكثير مما نطلق عليه ما بعد حداثى فى المسرح يقوم على التطبيقات المختلفة التى يطرحها مفهوم العرض، باعتباره أداة لتقويض الحتمية التى يتسم بها النص الدرامى التقليدى.

وهكذا، نجد أن المسرح التجريبى المعاصر تثريه مجموعة من الفنانين والمنظرين الذين استبصروا محدودية البنية الأدبية التقليدية لفن الدراما ، وأدى هذا بهم إلى تجاوز مفهوم النص إلى مفهوم العرض . ومثلها مثل نظريتى الكم والكيوتيكا، حاولت النظريات والممارسات المسرحية التى تتأسس على مفهوم العرض تقويض الأساس الإبستيمولوجى الذى يقوم عليه كل من الفكر والدراما الغربيين منذ أرسطو. يشبه مفهوم العرض نظريتى الكم والكيوتيكا فى تأكيده مفهوم اللاخطية non - line-arity الذى يعنى عدم إمكان تقديم حلول محددة للإشكالات المختلفة، وذلك لصعوبة التعامل مع البدائل المختلفة بشكل يقوم على الثبات . ويتجلى مفهوم اللاخطية فى استبعاد العرض للسرد القائم على السببية

واللغة المترابطة والبناء المحدد، وفى استبعاده مبدأ الحضور المطلق للممثل على الخشبة.

تركز كل من نظرية الكم والكيوتيكا على التعددية والثراء اللذين تتسم بهما الأشكال والصيغ غير الخطية، وهو التركيز ذاته الذى نجده لدى فنانى المسرح المعاصرين الذين يسعون إلى صياغة عروضهم ليس على مبدأ الشكل العضوى (وهو مبدأ أرسطى)، ولكنهم يشكلون هذه العروض باعتبارها كليات غير مكتملة تقوم على البنى اللاتراكمية للأحداث والسيميوطيقيا الإيمائية غير المترابطة التى يتسم بها الرقص الحديث، والأشكال الإردافية paratactic التى يتسم بها الشعر الحديث والفنون البصرية. مجمل القول، إن مفهوم العرض – تماما مثل نظريتى الكم والكيوتيكا – يسعى إلى بلورة رؤية للحياة تتسم بالتعددية والاحتمالية والتعقيد واللاتعين.

وكما رأينا، فقد كانت هذه الحقبة التى ازدهرت فيها التفكيكية بمثابة السياق الذى شجع على ظهور الأشكال المسرحية غير الأرسطية. برغم ذلك، فقد كان لإساءة الفهم الذى شاب بعض الأفكار المتعلقة بالتفكيك ونظرية الكيوتيكا تأثيره الكبير؛ إذ أدى ذلك فى بعض الأحيان إلى احتفاء بعض التيارات المسرحية بمبدأ اللاتعين indeterminacy فى حد ذاته.

وهكذا، وجدنا فنانين يعلنون فى أعمالهم أن «اللامعنى» هو المعنى الأعظم، يدفعهم فى ذلك فهمهم الخاص لتصورات ما بعد البنيوية إزاء اللغة، وفهمهم للواقع الكمى. ومن ثم، فقد أعلت جل الأعمال الفنية التى برزت فى هذا الإطار من شأن الصدفة واللانظام باعتبارهما المبدأين اللذين يحكمان الطبيعة والثقافة بعد الحداثية. كما وجدنا أيضا فنانين قد تحرروا تحرراً تاماً من القيود التقليدية للدراما الأدبية، ومنحوا أنفسهم حرية الحركة جيئة وذهاباً فى النص الدرامى، مما أدى بهم إلى دفن المؤلف (على حد تعبير بارت) وتفكيك الخشبة المسرحية؛ وهؤلاء الفنانين بدا لهم – على حد قول فيلسوف العلم ميشيل سير Michel Serres – «أن اللانظام له الأسبقية على النظام، واللانظام وحده هو الحقيقى».

وكما ذكرت من قبل، فقد كان كل ما رآه المشتغلون بالعلوم الإنسانية فى فيزيقا الكم هو مبدأى اللاتعين واللاتحقق. وعلى المنوال نفسه اتجه المؤيدون الأوائل للتفكيكية – ومن أبرزهم مدرسة «ييل» بأمريكا – إلى الاحتفاء بالتعددية النصية ومبدأ اللاتعين، وذلك على حساب اهتمامات اجتماعية أكبر. ولذلك، نجد أن التفكيكية فى صورتها الأكاديمية الشائعة لا تخرج عن كونها تجزيئا للدوال Signifiers بغرض استجلاء اللانظام واللاثبات اللذين يحكمان علامات اللغة والخطاب بشكل عام.

وفى مجال المسرح، كانت رؤى الواقع المتأثرة بنظرية الكم والاتجاهات بعد البنيوية، باعثاً على ظهور نمط من العروض المسرحية التى هدفت إلى تفكيك مفاهيم الحضور واللغة وأنظمة دالة أخرى، وذلك بغرض الاحتفاء بتهافت السببية والعقلانية والمرجعية ومركزية الكلمة logocentrism، وفى هذا السياق يستحضر ذهن المرء أمثلة لعروض مسرحية لها هذا الطابع، مثل الأعمال المبكرة لروبرت ويلسون، التى سعت إلى تفكيك اللغة، ومسرحيات ريتشارد فورمان التى اندرجت تحت اسم المسرح الأنطولوجى الهستيرى-Ontological Hysteric Theatre.

– الكيوتيكا ورؤاها المغايرة:

يمكن القول بأن فنانى المسرح الذين ارتكنوا إلى مفهوم العرض بشكله القائم على اللاتعين المطلق، يتجاهلون حقيقة أن اللاتعين واللاتحدد لا يمثلان إلا جانبا واحدا من المنظومة النظرية لنظرية الكم.

ومن ثم، يمكن القول بأن نظرية الكم بشكلها المتطرف الذى يركز على اللاتعين ـ وهو التوجه نفسه الذى تتسم به معظم العروض التجريبية المسرحية ـ لاتتسق وكل من التفكيكية (بشكلها الحقيقى والكامل) ونظرية الكيوتيكا، ففى هاتين النظريتين يعبر مفهوم اللاتحدد عن تلك المنطقة الرمادية الواقعة بين النظام واللانظام، الحضور والغياب . إن مفهوم اللاتحدد فى ضوء التفكيكية والكيوتيكا يحمل فى طياته إمكان حضور المبادئ المتضادة والمتقابلة فى نسق واحد، يقوم على التكامل وليس الاستبعاد والنفى.

يتم التركيز فى نظرية الكيوتيكا ـ والأمر ذاته نجده فى التطبيقات التفكيكية عند ديريدا ـ على تحليل الآثار التى تحدثها ظاهرة «اللاتعين» داخل الأنساق الكبيرة التى تتسم بقدر ما من النظام . وقد كان غرض ديريدا الصريح فى مشروعه هو إمداد الآخرين بمجموعة الأدوات القرائية التى تسمح بكشف النقاب عن الإيديولوچيا ـ أى استجلاء demystifying العملية التى تكتسب من خلالها البنى اللغوية غير الثابتة إيهامية الحضور . ومن ثم، يمكن القول بأن الهدف الذى ترمى إليه الدراسة التفكيكية دائما هو إظهار الكيفية التى يمكن للغة من خلالها أن تكون غائبة (أى الاكتمال والقدرة على إظهار المعنى والنظام بصفة عامة).

وبشكل مشابه ،تميز نظرية «الكيوتيكا» نفسها عن نظرية الكم، وذلك بطرحها تصوراً مغايرا لمفاهيم مثل اللانظام واللاتحدد. تبحث «الكيوتيكا» مجموعة العمليات التى يمكن من خلالها أن تخلق الأنظمة التى يحكمها اللاتحدد أنظمة أخرى أكثر تعقيداً يحكمها النظام.

وفى ضوء هذا التوجه لنظرية الكيوتيكا، ينظر إلى «اللانظام» باعتباره مؤديا إلى النظام وشريكاً له وليس نقيضاً. ونظرية الكيوتيكا ـ كما عرضها بشكل واف عالم الكيمياء الحائز على جائزة نوبل إيليا بريجوجين Illya Prigogine ـ ترى أن الأنظمة الغنية بالطاقة المتاحة entropy - rich systems (أى تلك الأنظمة التى تفتقر إلى النظام والتوازن) هى تلك الأنظمة التى تساعد على، ولا تعوق ، إيجاد حالة من التطور فى اتجاه أنظمة أخرى فرعية تتسم بدرجة عالية من التنظيم الذاتى ومن الغنى بالمعلومات . يمكن القول، إذن ، إن نظرية الكيوتيكا ـ بهذه الصورة ـ ترى فى العلاقة بين النظام واللانظام تفاعلاً خصباً وثرياً، أكثر مما ترى تضاداً ثنائياً يقوم على التراتب ، ويجعل من اللانظام ذلك الآخر الذى ينفى ويستبعد النظام.

وفى ضوء هذا التصور الذى تطرحه «الكيوتيكا» ، لايصبح مفهوم «اللاتحدد» هو الأساس المطلق لرؤية الواقع، ومن هذا المنطلق لا يصلح مفهوم «اللاتحدد» وحده لأن يكون أساساً لأى نشاط إبستمولوچى أو اجتماعى أو مسرحى. وهذه النظرة المتوازنة تنفى أية سيادة أحادية لأى من مفهومى النظام واللانظام، وهذا ما يوضحه عالم الأنثروبولوچيا إدجار مورين Edgar Morin بقوله:

> «ليس الأمر مجرد إعلاء لمفهوم «النظام» على مفهوم «اللانظام»أو العكس، فلا تكفى الحتمية وحدها أو الصدفة وحدها لتكوين صورة كلية ـ إنما الرؤية الصحيحة تكتمل بوجود النظام واللانظام، الصدفة والضرورة»(٦) .

ومثلهم مثل ديريدا ، يهدف علماء «الكيوتيكا» إلى دراسة العلاقات التفاعلية الحادثة بين هذه الأضداد كما يهدفون أيضاً إلى استخلاص الكيفية التى يتمخض بها اللانظام عن نظام.

وهكذا، نجد تصورات علمية وفلسفية عدة تنفى سيادة وأسبقية مفهوم النظام بشكله المثالى والحتمى فى

رؤيتنا للواقع. وفى الوقت ذاته، فإن التصورات العلمية التى عرضت لها فيما سبق لا تجعل مفهوم اللانظام مطلقا . وفى القسم التالى، سأعرض مثالاً لنموذج مسرحى سعى إلى تمثل واستدخال أطروحات الكيوتيكا؛ وقد تجاوز هذا النموذج المسرحى استخدام مفهوم اللاتحدد بشكله المطلق، فى محاولة منه للكشف عن العلاقة الدينامية بين النظام واللانظام؛ تلك العلاقة التى تسمح بوجود خطابات سيادية تقابلها أخرى مغايرة ومباينة.

نظرية الكيوتيكا والعرض المسرحى

«مدرسة نايات» Nayatt School:

أود فى هذا الحيز أن أعرض مثالاً لنموذج من المسرح التجريبى المعاصر، وهو مثال يستجلى تلك الديناميــة الإبداعيــة بين النظام واللانظام ، التى استعرضناها فى إطار نظرية الكيوتيكا؛ وسأعرض هنا للمميزات التى تتسم بها تلك الصيغة المسرحية التى تمزج بين الاستراتيجيات النصية (التى تتسم بالنظام والخطية) والاستراتيجيات الأدائية (التى تتسم باللاتحدد واللاتشكل)، وهى تلك المميزات التى تفرق هذه الصيغة المسرحية عن الدراما التقليدية من جهة، وتفرقها أيضا عن الأنماط المسرحية التى تنتهج «اللاتحدد» المطلق من جهة أخرى . وسأعتمد هنا على مجموعة العروض التى قدمتها فرقة «ووسترجروب» بنيويورك ، وهى الفرقة التى تقودها إليزابيث لوكومت Elizabeth Le Compte ، والتى أنجزت الكثير من الأعمال المسرحية التى استحقت عنها جائزة أوبى Obie Award عام ١٩٩١.

وسأحصر تحليلى أعمال هذه الفرقة فى العرض المسرحى الذى قدمته عام ١٩٧٨ تحت اسم (مدرسة نايات Nayatt School) ، وذلك باعتبار أنه عملهم الأول الذى يمزجون فيه بين نصوص ثقافية عدة (من بينها عمل درامى أدبى) وبنى أدائية مختلفة ، وذلك لخلق كل دينامى. وقبل هذا العمل كانت فرقة «ووسترجروب» تميل إلى تقديم أعمال تقوم فقط على مفهوم الأداء والعرض، مثل ذلك العرض التجريدى الراقص الذى قدمته عام ١٩٧٥ بعنوان (Sak nnet Point) ؛ ويعكس هذا العرض الأولوية والتركيز اللذين يوجهان إلى الصدفة واللاتعين واللانظام، وهى جميعاً مفاهيم سادت فى الممارسات الأولى للمسرح التجريبى فى بداياته ، وهى تلك المفاهيم عينها التى استخلصها المسرحيون بشكل جزئى من التفكيكية ونظرية الكم. أما فى عرض (مدرسة نايات)، فلم يكن مفهوم «اللانظام» وحده هو الذى استرعى انتباه «لوكومت»، لكنها ركزت اهتمامها على ذلك التطور المعقد الذى ينشأ نتيجة للتفاعل الدينامى الذى يحدث بين النظام واللانظام. فى الوقت ذاته، فإن هذا العرض كان العمل الأول لأعضاء هذه الفرقة الذين بدأوا يحدثون فيه نوعاً من التلاقى المقصود بين الكيوتيكا والسياسة .

ينقسم عرض (مدرسة نايات) إلى ستة أجزاء، يعطى كل منها عنواناً واحداً هو «فحص النص Examination of the text»، ونلحظ هنا أن العناوين الفرعية لهذه الأجزاء تعطى إيحاء بالتحليل الموضوعى والوضعى للمسرحية . رغم ذلك ، فإن هذا العرض، فى واقع الأمر، يعمل على تفكيك هذا الإحساس باليقين الموضوعى والانغلاق اللذين توحى بهما تعبيرات مثل «فحص» و«نص» ، وحتى تعبير «مدرسة» الذى يتضمنه العنوان الرئيسى.

قد يوحى التشكيل الإخراجى للعرض منذ البداية بفضاء نيوتونى Newtonian قياسى؛ إذ نجد أمامنا بيتاً صغيراً يوجد أعلى يمين المسرح، ويوجد أمامه منضدة محاضرة؛ إلا أن هذا الإيحاء بوجود فضاء خطى وحتمى تماماً ليس إلا مجرد حيلة، مثله فى ذلك مثل كل مكونات العرض الأخرى . إن البيت الصغير يتموضع فى منظور معاكس للجمهور ، وهو بهذا الوضع يؤثر على

الفضاء المسرحى، فيضفى عليه الحركة. كذلك نجد منضدة المحاضرة ، وهى تتموضع بزاوية مائلة حادة على الخشبة ، وذلك بدلاً من مواجهة المتفرج بشكل مباشر. أخيراً، نجد المتفرجين وقد جلسوا فى قاعة مشاهدة تميل بانحدار إلى الخلف، بينما نجد الفعل الدرامى يدور فى مستوى ينخفض عن المستوى الأرضى.

ومثل هذا الترتيب يؤكد لنا أن الفعل الدرامى الذى يدور بين المنضدة والجمهور لن يرى دائماً بشكل واضح تماماً. وكما يحدث فى أى نظام غير خطى، فإنه يصعب تقديم توقعات أو تقديرات بشكل حتمى تماماً. على النقيض من الدراما التقليدية التى تقوم على ذلك المفهوم «الهيومانى» humanistic القائل بأن «جمال الأشياء لا يوجد إلا بمعرفتنا بهذه الأشياء»، فإن هذا العرض فى جانب منه يبقى غير خطى، ويظل بعيداً عن السيطرة الكاملة للمتفرج .

بالإضافة إلى تغيير إحساس الجمهور بالمنظور الموضوعى، فشكل الفضاء المستخدم هنا يغاير أيضاً توقعنا للنسب والزوايا التى نجدها فى الخشبة المسرحية النموذجية . من جهة أخرى ، فإن الجمهور فى عرض (مدرسة نايات) يتطلع إلى العرض من أعلى، ولايتلقاه من خلال المستوى البصرى الذى نجده فى قاعة المشاهدة التقليدية.

تذويب سلطة المؤلف:

يتركزفعل اللاتحدد فى هذا العرض فى الكيفية التى بها تناول النص الدرامى وفحصه؛ فالنص الدرامى القبلى Pre - text الذى يخضع للتناول هنا هو مسرحية ت.س إليوت (حفل الكوكتيل The Cocktail Party)، ويعد هذا النص مثالاً جيداً يعرض لفكرة الحضور الكامل للمؤلف الذى يتجاوز فى هذا النص التناقض والمغايرة ليطرح تصوره عن الخلاص الثقافى والروحى. وفى هذا العرض، تقدم فرقة «ووستر جروب» استراتيجيات أدائية مختلفة ، تقوم على اللانظام والتفكيك، وهى بذلك تقابل ما يطرحه إليوت من نظام فى خطابه . فى الفحص الأول للنص، الذى يتحدث فيه سبولدينج Spalding عن نفسه ، يؤدى سبولدينج جراى مونولوجاً يحاول فيه إرساء علاقة مع الجمهور من خلال حضور مسرحى يتراكم من خلال استدعاء بعض الأحداث فى مسرحية إليوت المعروفة لدى الجمهور.

يعد الحضور عنصراً مهماً فى الدراما الأدبية التقليدية، وفيه يستغل الممثل كلمات المؤلف بدرجة ما من العاطفية ؛ وذلك ليستحث الجمهور على تقبله (وينطوى هذا على تقبل نص المؤلف) باعتباره يمثل رؤية حياتية للواقع. إلا أن هذا التوجه نحو تأسيس نظام ومرجعية ثابتة خارج مسرحية إليوت، ليس إلا مجرد حيلة؛ ففى الفحص الثانى للنص الذى يلعب فيه جراى دور الطبيب ويقدم لنا امرأة تلعب دور «سيليا» celia ثم يقومان معاً بقراءة النص، يتغير موقف جراى؛ فهو الآن يوجد داخل إطار نص مسرحية إليوت ؛ إذ يقوم بأداء دور «سير هنرى هاركورت رايلى» المحلل النفسى، الذى يسعى إلى مساعدة الشخصيات الأخرى وشفائها من الاضطرابات العديدة وحالات اللانظام التى تعتريها، وذلك من خلال تقديم علاجه الذى يقوم على إنكار الجسد ورجاء الروح. وبدلاً من الوجود خارج النص بشكل موضوعى، فجراى ـ فى هذه الحالة ـ يدخل إلى نسق النص باعتباره نظاماً فرعياً Sub - System ، يمكن أن يتأثر بحالة اللانظام التى يستحضرها العرض إلى نص مسرحية إليوت.

ومثل الشخصية المحورية فى المسرحية ، فالنص الدرامى لمسرحية إليوت يتم تناوله بحيث لا يختفى وراء حضور الممثل من جهة ، وبحيث لا ينظر إليه باعتباره مصدراً للسلطة المطلقة من جهة أخرى. وهكذا ، يقوم كل من جراى وجوان جونز(التى تؤدى شخصية «سيليا») بقراءة فقرات من النص، إلا أنهما فى

تقديمهما أدوارهما لا يفعلان ذلك بعاطفية شديدة أو بموضوعية مغالية. إنما تقدم هذه القراءة بشكل رتيب دونما وجود سياق من الحركة المسرحية أو الإضاءة أو الصوت . وفضلاً عن ذلك، فإن نص مسرحية إليوت يظل دائما حاضرا ولكن بشكل مختلف؛ فكل من جراى وجوان (المؤديان) يقاطع أحدهما الآخر كثيراً للتعليق على أو نقد قراءة كل منهما للنص، وأحياناً يشيران إلى وجود فجوات في النص ، ففي لحظة ما يقول جراى لجوان : «أظن أنك نسيت فقرة ما» فترد عليه قائلة : «ليست هذه الفقرة في النص الذى بيدى»؛ والمعنى المراد توصيله هنا هو أن نص (حفل الكوكتيل)، على الرغم من اتسامه بالنظام من وجهة النظر العيانية والسطحية ، ينطوى على فجوات نصية تخلق إمكان إحداث حالة من المغايرة والحركة.

لحظة أخرى يحدث فيها هذا التقابل بين نص إليوت والعرض ، نجدها عندما يصل جراى إلى تلك الفقرة المهمة التى يتحدث فيها «رايلى» عن اختيار طريق الخلاص؛ وهنا يؤدى جراى هذه الفقرة في صورة محاضرة ذات نبرة عالية، لتأكيد حقيقة أن ما يقدمه رايلى هو الطريق الحقيقى الأوحد، بل إننا نجد جراى أحيانا يستوقف نص إليوت لتوضيح ما يغمض، وذلك لنفى كل شك فيما يقول . إلا أننا أثناء استماعنا محاضرته، تبرز من خلفية المسرح موسيقى ديسكو صاخبة توشك على التشويش الكامل على المحاضرة ، وهذا ما يجعل جراى يؤدى جملة رايلى الأخيرة التى يقول فيها «اذهبى فى سلام يا ابنتى ، تممى خلاصك باجتهاد» بصوت عالٍ . وهنا بإمكاننا أن نرى مثالا لتلك المناوأة التى تحدث بين السيادة النصية لنص إليوت وحالة اللاتحدد واللانظام التى يحدثها العرض، وذلك بغرض التقليل من النظام أو الحضور المطلق الذى يوحى به النص.

يلعب جراى فى الجزء الثالث دور طبيب آخر (ولكنه مجنون بشكل ميلودرامى) يتحكم فى مريض مسكين. يمثل الأطباء ـ خصوصا المحللين النفسيين ـ بالنسبة إلى لوكومت Le Comte رمزا لتحدى السلطة ؛ إذ بإمكانهم القضاء على حالات اللانظام واللاعادية . إلا أننا فى هذا المشهد ، عندما يقوم جراى بفحص مريضه، نسمع فى خلفية المسرح تسجيلاً لمحاضرة طبية بعنوان «معرفة سرطان الثدى وفحصه»، وفى الوقت ذاته يعرض على الحائط الخلفى شريط فيديو يظهر تطور المرض.

وفى أثناء التكاثر المتسارع للخلايا السرطانية ، يعلق الصوت القادم من خلف المسرح بشكل ساخر قائلا:

> «يرى بعض علماء الطب أن السرطان يبدو كأنه يمثل نوعاً من الفوضى، فهذه الخلايا تجرى وتنتشر فى الجسد بشكل متوحش. وهنا يجد العلم نفسه فى مأزق».

والصورة المراد نقلها هنا من خلال تفكيك نص إليوت ، ومن خلال شخصيات الأطباء بالذات فى هذا النص، أننا بإمكاننا أن نجد اللاتوازن واللاتحدد حتى فى أكثر النظم انتظاماً. وكما رأينا فى التفكيكية، فإن كل مفهوم (كما فى حالة مفهوم «الحديث» Speech عند ديريدا) يوضع فى مقابله مفهوم آخر مضاد يفقده حضوره المطلق.

وهكذا ، نجد أن من يمثلون «النظام» فى عرض (مدرسة نايات) هم أولئك الذين يحملون بين جوانحهم سيماء اللانظام. إن كل الأنظمة التى تمثل النظام ، فى المسرحية، تقدم باعتبارها خطابات لها قوتها، تهدف إلى تحجيم وجهات النظر البديلة واللغات المغايرة وأنماط الوجود المخالفة. ومن هذا المنظور ، فإن كل عناصر العرض التى تمثل أو ترمز إلى اللانظام (مثل الخلايا السرطانية)، توظف بحيث تعمل بوصفها عناصر مناوئة لهذه الخطابات .

وهذا التقابل بين النظام واللانظام ، نجده فى أكثر صوره وضوحاً فى نهاية المسرحية؛ إذ نجد على الخشبة أطفالاً صغارا يحركون شفاههم بينما نسمع قراءات لمقاطع من نص إليوت. وبينما يقوم هؤلاء الأطفال بإلقاء مقاطع من مشهد موت سيليا صلبًا، يحملهم جراى لأعلى، ربما ليوحى بالكيفية التى ستتأثر بها الأجيال التالية بمواعظ الدكتور رايلى، وعملية سرد قصة استشهاد «سيليا» كثيرا ما تقاطعها موسيقى الديسكو، ثم بعد ذلك يحدث انفجار على الخشبة، وبعدها نجد شاباً وفتاة يتراقصان بينما يتأوه الأطفال ويصرخون ، ثم نسمع بعد ذلك صوتاً لطلقات نار.

وبعدما يحكى لنا جراى (الذى يؤدى دور رايلى) كيف أعد سيليا وهيأها لملاقاة الموت ، تستشرى حالة من اللانظام على الخشبة . إننا نجد الأطفال وهم يزحفون على أرضية الخشبة، كما يهرع اثنان من المؤدين ـ وهما عريانان تقريباً ـ على لوح من الخشب؛ كل هذا بينما يجلس جراى ساكنا بجوار البيت الصغير.

خلق ديناميكية اللاتحدد:

على الرغم من الفوضى التى تعترى المشهد الأخير، فهذا لايعنى أن العرض هنا يعطى الأولوية للانظام على النظام الذى يطرحه نص إليوت، فقبل تفكيك نص إليوت من خلال الاستراتيجيات الأدائية، يقدم لنا العرض فى البداية أجزاء من نص (حفل الكوكتيل)، وهذه الأجزاء هى مانمنح الجمهور إحساساً بالنظام، وذلك قبل تركه فى خضم الموسيقى والرقص وحالة اللانظام التى تسود العرض بعد ذلك.

وبدلاً من إبراز اللاتوازن فى نص إليوت، والاحتفاء بتقويض هذا النص، فإن عرض (مدرسة نايات) يفكك بنيات النص ومنطقه من الداخل؛ وتعمل عملية التفكيك تلك على الكشف عن التناقضات والاحتمالية الكامنة فى مجموعة الخطابات التى تعمل داخل المسرحية. ومن خلال ذلك تستجلى هذه الفرقة المسرحية حقيقة واقعة؛ مفادها أنه على الرغم من الانتظام والتوازن اللذين يبدوان ظاهرياً فى أى نظام على مستوى معين، فإن هذا النظام يحمل فى طياته ـ من زاوية ما ـ الكثير من اللاانتظام، كما يحمل بذور تفكيكه وغيابه. ومن خلال عملية عزل النص عن اتساقه وحضوره، أمكن للعرض أن يكشف عن اللانظام الكامن فى النص، وذلك باستثناء بعض الخطابات السيادية التى تعبر عن النظام، مثل الخطاب الروحى لرايلى، والسيادة الموضوعية التى يمارسها الأطباء على مرضاهم، وما إلى ذلك.

ولا أرى أن الفرقة فى هذا العرض تقدم طرحاً استاتيكياً لمفهوم اللاتحدد؛ ولكن اتساقاً مع مفهوم بريجوجين Prigogine عن «اللاتحدد» باعتباره عاملاً يدفع إلى تطور الأشكال والصيغ إلى صيغ أخرى أكثر تعقيداً ـ فإن الفرقة فى هذا العرض تخلق نوعاً من ديناميكا اللاتحدد. إن تفكيك نص إليوت والكشف عن خطاباته فى هذا العرض لايعنيان تقويض النص تماماً، إنما مايحدث هنا هو استحضار النسق المنتظم الذى يعبر عنه نص (حفل الكوكتيل) فى مقابل «اللاتحدد» الذى يحدثه العرض المسرحى. ومن خلال ذلك أمكن للفرقة استخدام خطاب إليوت لخلق بنية حوارية جديدة تماما هى عرض (مدرسة نايات) الذى يتميز عن مسرحية إليوت بتعقيده وتشابكه الشديدين.

ومن خلال هذه العملية التفاعلية بين استراتيجيات كل من النص والعرض، يمكن تقويض هذا التضاد الثنائى بين النظام واللانظام، الثبات والمغايرة، وهو تضاد يعمل دائما فى صالح الطرف الأول. ومن ثم فبدلاً من النظر إلى الثقافة الأمريكية باعتبارها ثقافة سيادية فى الأساس مع وجود بعض الخطابات الهامشية المغايرة، يمكن لنا خلق استعارة أكثر ثراء وتعقيدا تقوم (كما رأينا فى عرض «مدرسة نايات») على الجمع بين النظام

واللانظام، فى عملية ديناميـة متكاملة تتسم بالتحول والتغير الدائم.

ومن خلال هذه الرؤية، تتحول النظرة إلى اللانظام والمغايرة، من مجرد صورة تعبر عن الفوضى إلى ضرورة أساسية فى عملية التحول إلى أنظمة خصبة ومعقدة، تلك الأنظمة التى تعيد تشكيل ذواتها بشكل دائب يخضع للمراجعة المستمرة، والتفاعل والحوار الدينامى بين مراكز النظام القائمة وأشكال المغايرة. وهذا التجميع لمنظومة العوالم المختلفة فى حالة من الدوران ـ على حد تعبير بارت فى رؤيته للشعر ـ يقترب بنا مما قاله نيتشه عن الآفاق التى يمكن أن تقتحمها القدرة الإنسانية لتغيير الواقع الاجتماعى والسياسى.

تتميز الثقافة الأمريكية ـ لدى فرقة «ووسترجروب» ـ بذلك التفاعل الخصب بين نسقى النظام واللاتحدد. وهذه الرؤية لهذه الفرقة هى ما تجعلها تجاوز الطابع اللاتاريخى، المفتقر إلى الرؤية السياسية، لدى بعض الأنماط المسرحية التى تتأسس على طروحات نظرية الكم. إن فرقة «ووستر جروب» من خلال هذا العرض تكشف لنا حقيقة أن الثقافة الأمريكية ـ مثلها مثل أى نظام يقوم على مفهوم اللاتحدد ـ تتأسس على ذلك التفاعل والتداخل بين أنساق الثبات واللاثبات، النظام واللانظام، السيادة والمغايرة ـ وهو ذلك التفاعل الذى يؤدى إلى التطور وخلق أنساق جديدة.

الهوامش:

(١) انظر Ernest Gall, **Nature Faking in the Humanities, Skeptical Inquiry**, Xv (Summer, 1991) P. 371 - 5

(٢) انظر Gerald Graff, **Literature against itself** (Chicago: University of Chicago Press, 1979, p. 15.

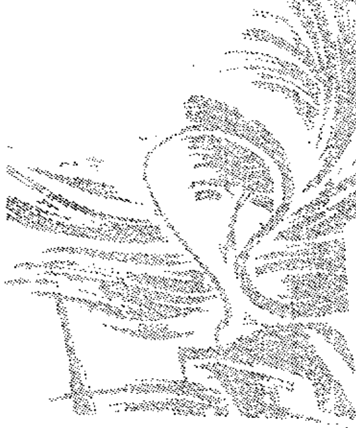
(٣) اقتباس عن مايكل فينباوم فى كتاب James Gleick Choos:**the Making of a New Science** (New york: Penguin Books, 1987), P. 185.

(٤) اظر N. Katherine Hayles, **Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science** (Ithaca, Cornell university Press , 1990)

N. Katherine Hayles, ed., **Chaos and Disorder: Complex Dynamics in Literature and Science** (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991.

(٥) انظر مجموعة المراجع الموجودة فى هامش ٥ فى الأصل.

(٦) انظر: Edgar Morin, **Beyond Determinism: the Dialogue of Order and Disorder**: Sub - Stance, XL (1983). p. 25.





التجريب
بين الكلاسيكية والحداثة

فاروق أوهان*

منذ الوهلة الأولى، يبدو لمن يسأل عن ماهية التجريب فى المسرح، أن التجريب بحد ذاته فرصة للحديث عن المسرح بشكل عام، فيقول البعض بأنه مثلا «يحبذ التجريب لأنه جديد»، أو «لأنه مدرسة جديدة»، أو لأنه يعنى كذا، وكذا.

لكننا نتساءل، هنا: هل حقاً التجريب جديد؟

هل التجريب مدرسة؟

أو طريقة جديدة؟

إذا اعتبرنا ذلك صحيحاً، فإننا نغالط أنفسنا، فمنذ ابتداء المسرح بشكل منظم، حمل فى جوهره هدف التجريب، فمن أسخيلوس ومعاصريه، مروراً بشكسبير، ثم ستانسلافسكى وبريخت، ومن تلاهم، لم يتوقف عنصر التجريب فى المسرح يوماً ما، وإلا لمات المسرح، ولم نر له حتى شاهداً يدل على رفاته.

فبريخت الذى برز بعد الحرب العالمية الثانية، كان من المجربين المعروفين، وكذلك آبيا، وجريج، وألكسندر هيفشى، فهل كان هؤلاء غير مجربين؟ إن المراسلات بين الإنجليزى جريج وألكسندر هيفشى، المخرج والمنظر المجرى، تكشف لنا الكثير، خصوصاً إشاراتهما إلى مجلة «القناع MASK»، التى اعتنت بكل عمل تجريبى، لهما أو لغيرهما، وهما المعاصران لراينهارت، وستانسلافسكى وما حادثة سقوط ديكور مسرحية (هاملت) من تصميم جريج وإخراج ستانسلافسكى إلا شاهد قوى على معاناة المسرحى العالمى فى أطر التجريب التى تصيب مرة، وتخطئ مرات. ولقد كانت هذه النقاط محاور مؤتمرين عقدا فى موسكو؛ الأول فى خريف عام ١٩٨٨ من قبل هيئة نقاد المسرح الروسية بالتعاون مع معهد «جيتس»، بعنوان «هل مازال ستانسلافسكى معاصراً؟». وقد كشفت الأوراق المقدمة فى هذا المؤتمر أن ستانسلافسكى معاصر، حاضر بيننا، من خلال تلامذته والمتأثرين به، سواء بشكل مباشر، أو غير مباشر، وأن

* ناقد مسرحى، عضو الهيئة العالمية لنقاد المسرح، العراق.

التجارب لاتزال تنطلق بالأساس مما توصل هو إليه؛ تراه مجرباً من خلال معاصرينا حتى الأكثر طليعية. أما المؤتمر الثاني، فقد عقد في ربيع عام ١٩٨٩ في موسكو، ونظمه المركز العالمي لستانسلافسكي، وحضره أكثر من مائة وخمسين مشاركا، يمثلون العالم الغربي في اللجنة العليا للمركز. وقد توصل الباحثون إلى أن ستانسلافسكي فنان المسرح العالمي الذى مازال يؤثر في تجاربنا المسرحية، مهما ابتعدت أسلوباً، واختلفت منهجاً، وسمت نفسها تسميات متنوعة.

ومن جهة ثانية، نتساءل: هل كان شكسبير نفسه غير مجرب في عصره هو الآخر؟ ففي أغلب أعماله التي ألفها جرب أن يستقي أحداثها من التاريخين «الإنجليزي، والعالمي»، وعمل على وسائل جديدة فيها؛ إذ لا يمكننا مقارنة (الملك لير)بـ (ماكبث) مثلاً، ولا(حلم ليلة صيف) بـ (الليلة الثانية عشرة)، ولا(هاملت) بـ (عطيل)، ولا (العاصفة) بغيرها. ولعل أبرز مثال واضح عن اختلافه عن معاصريه، ومحاولاته التجريب، هو تضمينه مسرحية (هاملت) مشهدا تمثيليا تقدمه فرقة هاوية. لقد قدم «شكسبير» توجيهاته من خلال شخصية «هاملت» لممثلي الفرقة، وممثلي عصره، فقدم مميزات الممثل الماهر.

ولم يتوقف التجريب بعد شكسبير؛ فمسرحية (الحلم) للسويدي أوجست سترندبرج، على سبيل المثال، عدت من المسرحيات التجريبية حتى بالنسبة إلى أعمال سترندبرج. أما الأمريكي يوجين أونيل، فيمكننا أن نشير مثلاً إلى مسرحية (الإله الكبير براون) التي تأتي على قمة أعماله التجريبية، والأمثلة عديدة. فهذا معاصرنا بيتر بروك يعمل لفترة تتجاوز العقد من السنوات للتجريب على إخراج الملحمة الهندية (المهابهاراتا)، من خلال مجموعة ممثلين عالميين. ومنذ مرحلة الإعداد الأولى لها، استعان بخبراء وعلماء هنود في فلسفة ملحمة (المهابهاراتا)، وكانت نتائج تجريبه تعريف أفواج من الناس على أفكار هذه الملحمة وأبعادها. وقد قام بروك قبلها بأعوام، وبالتحديد في مطلع السبعينيات، بالتجريب على مسرحية (حلم ليلة صيف) من خلال فرقة مسرح شكسبير الملكية، ولم يجرؤ أحد بعده، حتى منتصف الثمانينيات، على الخوض في تجربة إخراج هذه المسرحية؛ لأن أياً من المخرجين كان يحدوه هذا التساؤل: ماذا سيكون موقفه لو لم يضف جديدا بعد بروك. أما تجريب الروسي يوري لوبيموف، فقد طال التراثين الشعبي و الكلاسي الروسي؛ فقدم مسرحيات مثل (أنا أحيا)، و (بوريس جودانوف) و (الأم) لمكسيم جوركي، و(السيد ومارجريت) لبولجاكوف.

وقد كان للمؤتمر الأول الذى عقد بلندن من قبل هيئة النقاد المسرحيين الإنجليزية بالتعاون مع مسرح اليونغ فيج، في ربيع عام ١٩٨٨، حول تسمية المسرح العبثي ومدى فعاليته حتى الآن، ردوده البحثية على الأصعدة كافة، خصوصاً أن أحد رموز المسرح العبثي كان من ضيوف ذلك المؤتمر، وهو يوجين يونسكو الذى تحدث طويلاً أمام جمهور من المسرحيين الشباب، والمخضرمين، وبين أنه لم يكن ليدور بباله أن ما يكتبه شئ من العبث، وإنما التجريب في أشكال مسرحية خارج النمط السائد، فكرياً، وجمالياً. وذلك ما جعل الناقد المسرحي المتخصص بالمسرح الطليعي مارتن إسلن، يعترف بأن تسمية «مسرح العبث» التي أطلقها هو آنذاك لم تأت إلا بالصدفة. ورغم أن هذه التسمية حققت غرضها وقتها، فإن مسرح يونسكو، وبيكيت، وآدموف، وشحادة، وجينيه، وألبي، وغيرهم، ليس إلا مسرحاً طليعياً تجريبياً، ولا يزال.

إن الأمثلة عن التجريب في المسرح عالمياً كثيرة، من بريخت، وبيراندللو، إلى جروتوفسكي وشاينا البولنديين، وجورج لنجل وكازوميرو المعاصرين من هنجاريا، حتى يوجين باربا الأنثروبولوجي، ومروراً بالأمريكيين روبرت أشلي الذى انطلق من مستشفيات العلاج النفسي،

وروبرت ولسون الباحث فى المسرح البيئى، حتى جماعة «ب» اليابانية؛ جماعة الممثل «مين تاناكا» للتمثيل مع الطبيعة. صار لكل من هؤلاء اتجاه بعد مدة طويلة نتيجة لتجريب متنوع، وتنوعت الاتجاهات التى يمكن أن نعدد هنا بعضها من أجل التذكير ليس إلا، مثل: «المسرح الحى»، «مسرح الشارع»، «أوبرا الفضاء»، «المقهى»، «المسرح الأسود»، و«مسرح اللاتيرنا ماجيكا الفقير»، «مسرح القسوة»، «مسرح الخبز والدمية»، «مسرح الشمس»، «مسرح الأنثروبولوجى»، «مسرح حديقة الحيوان»، و«المسرح الطليعى» أو «العبثى» وغيرها. كلها تحاول الخروج بشكل أو بآخر من تحت عباءة النمط الأوروبى للمسرح الذى لايزال يحتوى كل التجارب منذ ساد، بل يفسدها فى أكثر الأحيان عندما لا يعى المجرب ضرورة اختيار الفضاء المناسب لمسرحيته التى تبحث عن خصوصية جديدة لها. وقد برزت من خلال هذه المسارح تجارب، وأسماء مسرحية، لم يكن لها تاريخ سابق على هذه التجارب.

فى التجريب على التراث فـــى المســــرح الـعربـــى

إن البحث عن خصوصية للمسرح العربــى تجريبياً، لم تكن دعوة متعجلة غير مدروسة، وإنما كانت دعوة قومية وطنية، يخدم المسرح من خلالها توطين الثقافة العربيــة. وقـد تبنى هذه الدعـوة البـاحـثـون والمجـربون المسرحيون العرب، لا لكى يرفضوا نمط المسرح الأوروبى ويهملوه كلية، وإنما لكى يعبروا بالمسرح العربى ـ من خلال ما توصل إليه هذا النمط المسرحى، وبوسائله ـ إلى أنماط عربية، وإسلامية، تلتصق بالجمهور العربى الذى يتميز بطبيعته الخاصة فى الاستقبال، وذلك عن طريق حب المشاركة، والاحتفال. وقد عجزت وسائل أسلافنا فى ترويض عامة الجمهور العربى، لتقبل المسرح بالنمط الأوروبى.

وعموماً، فإن التجريب فى المسرح العربى قد تأثر بمبدأ التأثر بالتجريب الغربى فى الغالب. فمنذ أن قام مارون نقاش بتعريب مسرحية (البخيل) لموليير، تأثر الكثير من رواد المسرح العربى بأسلوبه المنقول أصلاً عن الغرب، كما تأثروا بالطرق الكوكلانية فى التمثيل. ظلت اتجاهات المسرح العربى حتى مطلع الستينيات دون أفق واضح، سوى تطبيق قواعد تنفيذ النص المسرحى، بالوسائل المتاحة. بل إن دور المخرج فى زمن الرواد لم يكن واضحاً، بما تعنيه كلمة مخرج بحذافيرها، من حيث تحديد الأسلوب العام لإخراج المسرحية، والتدرب على ضوئه، وهذا انعكاس ثان لعدم وضوح دور المخرج، أوروبياً، هو الآخر.

وإذا كان المسرح العربى قد شهد تطوراً عجيباً فى النصف الأول من هذا القرن، فإن أشكاله ظلت معتمدة على ما يقدمه المسرح الغربى من تقنيات فنية، أو توجهات فكرية فى كثير من الأحيان؛ بحيث تقاسمت مسيرته اتجاهات أدبية مختلفة تندرج ضمنها كتابات تستلهم التاريخ والتراث العربيين؛ الأمر الذى دفع بعض الدارسين إلى الاعتقاد بأن بداية التأليف المسرحى فى البلدان العربية تكاد تكون «تراثية»، اعتماداً على أن مسرحية مارون نقاش (أبوالحسن المغفل) أو (هارون الرشيد)، توظف حكاية تأريخية وردت فى كتاب (ألف ليلة وليلة).

وإذا كانت التنظيرات ـ أو الدعوات الفنية ـ تتوخى فى الأساس تأكيد الذات العربية من خلال إعادة النظر إلى اللعبة المسرحية، والسعى إلى تأصيلها، والارتقاء بها إلى مستوى «فرجوى» يساهم فيه المتلقى مساهمة فعّالة، فإنها قد أثارت ردود فعل إيجابية، وسلبية، إلى حد أن بعضها قد عد ليس أكثر من مجرد اجترار لبعض مقولات المسرح الغربى فى محاولته الخروج عن الممارسة

التقليدية، وتفجير أساليبه، ومنها ما اتهم بالعبثية «الطليعية» ظلماً، كما حدث مع مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم التي تستخدم أحدوثة، أو «أنشودة» شعبية، كان لمخرجها سعد أردش دور كبير فى تأكيد جانب التجريب فى تطويع التراث للمسرح، عكس ما تصوره النقاد وقتها.

تجارب التأصيل

من أين، وإلى أين ؟

وجاء التجريب فى مرحلة الستينيات، وما بعدها، نوافذ جرب المسرحيون العرب من خلالها، كل حسب فهمه، واختصاصه، على أصعدة مختلفة؛ فقاموا بالكتابة فى قضايا التأصيل والمعاصرة، والدعوة إلى أهمية الاستقاء من التراث وتطويعه للمسرح، ووصل بعضهم إلى نظريات غير محددة المعالم فكرياً وجمالياً، وقدم بعضهم الآخر مجموعة تطبيقات عملية فنية. فقد دعا من المؤلفين توفيق الحكيم إلى قالب مسرحى يعتمد على الحكواتى، والمقلد. ودعا يوسف إدريس إلى مسرح «السامر»، وطبقه فى مسرحيته (الفرافير)، وطبقها من بعده محمود دياب فى مسرحية (ليالى الحصاد). أما ألفريد فرج، وقاسم محمد، وعزالدين المدنى، وغيرهم، فقد مزجوا بين ما جاء فى كل من أساليب وأجناس، ومذاهب، فى (ألف ليلة وليلة)، وعند الجاحظ، والمقامات، وسير بعض الأعلام. واستعان سعدالله ونوس بفرجة المقهى، ويوسف العانى بتطوير أحدوثة شعبية. ومازج كل من عادل كاظم، وعبدالكريم برشيد بين المحلى والعربى والعالمى، بأسلوب المسرح «الاحتفالى»، وهكذا، على سبيل المثال لا الحصر.

ومن المخرجين من جرب أشكال الفرجة العربية على منوال الأجناس العربية القديمة. فنلاحظ أن قاسم محمد، وكرم مطاوع، ونجيب سرور، يطوعون المسرحيات التى يخرجونها لأسلوب الفرجة العربية. لكن روجيه عساف ينقل حكاياته للجمهور الذى استقاها منه. أما الطيب الصديقى الذى يعرف طبيعة هذه الأجناس، ويقيمها فكرياً، وجمالياً، فإنه يبتكر لكل مسرحية فضاء وحيّزاً يناسبانها. وعموماً، فقد حاول كل هؤلاء وغيرهم تجسيد ما يطمحون إليه، فتوصلوا إلى:

- تطبيق أسلوب المزج ما بين التراث، وإسقاطه على الواقع.
- البحث عن فضاءات مناسبة، ومتنوعة لأعمالهم.
- البحث فى التراث عن الأجدى والأنفع.

البحث عن الوسط المناسب

ففى محاولة التجريب، توسل المسرحيون العرب إعادة الأجناس المسرحية المشرقية، الإسلامية والعربية، للحياة؛ عن طريق تطويعها، بأشكال وطرق متنوعة، غايتهم فى الغالب التقرب للجمهور. وقد تنوعت طرق الوصول إلى هذا الجمهور، وشملت غالب تجارب المسرحيين المعاصرة. فى هذا الجانب، يمكن تصنيف التوجه إلى الجمهور على النحو التالى:

١ ـ الجمهور القادم إلينا:

وفيه تنوعت محاولات الفنان المسرحى العربى المعاصر لترغيب الجمهور فى المجئ إلى المسرح. فمن مخابر مسرحية، إلى حجرة، فكراسى محدودة، ومن صورة بلا حوار، إلى الرقص الدراماتيكى، قدمت كلها من خلال المسرح الجامع، الذى يأتى إليه الجمهور. وتنوعت المحاولات لاسترضاء الجمهور؛ فمن تبديل المنصة أو تعددها، إلى قلبها إلى صالة، أو ساحة، حسب المسرحية المقدمة. ومنها تقديم ما له علاقة أكثر ارتباطا بذوق الجمهور الشعبى.

٢ ـ المكان المتوسط:

وفى هذا المكان يأتى كل من الفنان والجمهور، كى يلتقيا فى المكان المتوسط فى المسافة بينهما، وهى بالطبع مسافة معنوية مفترضة؛ فقد يلتقى المرسل والمتلقى فى ساحة عامة، أو فى مبنى أثرى، أو باحة كنيسة، أو ملعب رياضى، وذلك حسب ما يفترضه الفضاء المطلوب للمسرحية.

٣ ـ الذهاب إلى الجمهور:

وهى من التجارب المهمة التى اعتنت هى الأخرى بالتقرب من الجمهور؛ سواء فى المقاهى أو فى الذهاب إلى القرى الريفية، أو الذهاب إلى أماكن العمل. وذلك من أجل التحام أكثر بالناس، والتعايش معهم، كما كان يفعل الأسلاف فى المقاهى، وكما يفعل السامر الريفى.

أما التعامل مع أمكنة العمل، فله هو الآخر موجب مهم؛ لأن جمهور المهنيين لا يمكنهم المجئ للمسرح خالبى البال مرتاحين. لذلك، كان على الفنان المسرحى أن يوجد فى مكان العمل، ويستعمل أدوات العمال والعاملين ومفرداتهم نفسها.

غير أن غالبية المسرحيات لم تلق المخرج المناسب الذى يحقق إبداعات المؤلفين، وفضاءاتهم التى اقترحوها، إلا فيما ندر. وكثيرة هى الأسماء والتجارب، ومتعددة هى المدارس والأنماط، سواء من خلال الأفراد أو الجماعات التى غالباً ما تعتمد على بيانات لا تتناسب بعضها مع ما تقدمه الفرقة «مصدرة» البيان؛ إذ إن هناك بوناً شاسعاً بين ما تريده بيانات الجماعة وما يقدم فعلياً «كتابة، وإخراجاً». وهذا ما يتكرر كثيراً بين الأفراد وبين الجماعات الأخرى. فغالباً ما يعم الخلط، أو نسيان هدف البيان، والمفارقة بين ما نبحث عنه وما ننتجه؛ فتأتى الأعمال المسرحية إعادة لما استنتجه الذين سبقونا.

إن المحاولات العربية، على اتساعها وعرضها، حملت الكثير من الإخفاقات، والسلبيات؛ لأنها محاولات فردية، محلية، لم تستطع تأسيس محض نمط متواضع من أنماط المسرح العربى، غير الأوروبى، كما لم تستطع هذه المحاولات التوصل إلى إيجاد نظرية فكرية وجمالية واضحة المعالم؛ وذلك لاختلاف التوجه، وتشتت الجهود، ووقوف المتفرج، والناقد، وحتى مسؤولى المؤسسات الثقافية والمسرحية، فى الجانب الآخر، بين عدم القناعة وعدم الفهم.

خاتمــة

من تقصى البحث فى تجارب الاستقاء من التراث لتطويعه للمسرح العربى، ظهرت نتائج محورية «سلبية» تتعلق بالمسرحيين العرب قبل غيرهم، وذلك لأنهم قد التهوا بفنون المسرح الأوروبى الحرفية، فانشغلوا بها عن فنونهم الشعبية التراثية، وعندما التفتوا إليها رأوها من خلال معايير نمط المسرح الأوروبى، وهذه النتائج كالآتى:

١ ـ لم يعقد المسرحيون العرب مقارنة بين المسرح العربى القديم والدراما الإغريقية، كما فعل عبدالقادر علولة، عند توجهه إلى مسرح «الحلقة» ولم يفيدوا من تجربته على الأقل، اللهم إلا ما حصل من تأثير تجربته على المسرح الجزائرى المعاصر.

٢ ـ لم يتوصل المسرحى العربى إلى طرق محددة بنظرية فكرية لكيفية النهل من التراث؛ فقد قامت محاولاته فى الغالب بوصفها نوعاً من أنواع الاقتباسات.

٣ ـ أخذ المسرحى العربى الشائع من فنون العرض، وأهمل النادر من فنون الفرجة «كالأسواق»، و«السير». بل إنه انتقل بها إلى فضاء المسرح المغلق، باستثناء تجارب محددة.

٤ ـ عجز المسرحيون العرب عن إلباس الحكايات، من الأنماط العربية، أشكالاً من الدراما، يستمدونها منها

ومن أسلوبها المتميز فى القص وتداخل الحكايات. فقد ظلت السير الشعبية بعيدة عن التناول رغم أنها الأكثر معاصرة، وديمومة. ولم يتم اتخاذ غير الأساليب التى طعمت بها المسرحية العربية بالنمط الأوروبى.

٥ ـ لم ينتبه المسرحيون العرب إلى حميمية العلاقة بين الجمهور العربى وتلك الأجناس المسرحية العربية، من خلال فعل المشاركة والاحتفال. ولم يتداركوا الهوة بين هذا الجمهور ونمط المسرح العربى الأوروبى؛ فخضعوا لمعايير وقوالب لا تمت للجمهور العربى بصلة سلوكاً وتعاملاً، فلم يفهموا طبيعة المتفرج العربى.

٦ ـ التهى المسرحيون العرب بالبيانات المسرحية التى لاتشكل إلا مقالات نقدية «مفبركة»، أو مقتبسة من «المسطرة» المسرحية الأوروبية، حتى فى طريقة معالجة الخروج عن ثوب المسرح بالنمط الأوروبى. فقد أخطأوا فى التقدير عندما طوعوا كل ما هو مشرقى «فرجوى» إلى حيز محدد، عدداً ومكاناً.

٧ ـ انقطاع التجارب المسرحية منذ التجربة الأولى، لافتقاد القيادة الموحدة، وعدم وجود هيئة توجه، وتدافع، وتقود، وبالتالى فقد تحطم التوجه والجهد، وحتى جمالية التذوق.

وهكذا، نجد أن ما قدمه المسرحيون العرب فى إطار الاستحداث، والاستقاء، لم يتجاوز كونه محاولات متواضعة فى فهم أبعاد معضلات المسرح العربى، والبحث عن هويته.



الواحد والمتعدد
بين المجتمع والمسرح

سامح مهران*

ربما يبدو أرسطو الآن واحداً من الإيديولوجيين بالمصطلح المعاصر، المعنيين بليّ عنق الواقع لإبقائه على ماهو عليه أو لتثبيت لحظة جارية، وجعلها أبدية فى أعين مستقبلى نظرياته وأطروحاته ومستهلكيها.

إن الفترة بين ميلاد أسخيلوس وموت أرسطو، تضم حوالى مائتى سنة، ولم يعاصر أرسطو الذى عاش من ٣٨٤ إلى ٣٢٢ ق. م كل كتاب المأساة الذين، وفق أعمالهم، يتيحون لنا تمحيص مضمون قواعده. هذه الفترة تحمل تغيرات تاريخية واجتماعية عظيمة، أثرت ـ دون ريب ـ على الأعمال المسرحية، وتغيرت أشكالها بدافع من تغير مضمونها. ولكن يبدو أن سوفوكليس قدم له الحالة النموذجية التى يبتغيها، على عكس أسخيلوس الذى احتقرت «أوريستاه»، فيما يبدو. لقد تعامل أرسطو مع المرحلة على أنها شئ موحد. ويصعب علينا أن نصدق الآن أن هذا التعامل كان بريئاً؛ إذ يبدو أنه أراد أن يقدم نموذجا ثابتا لبنية المأساة ليخلص منها إلى ثبات بنية المجتمع ذاته، وهو مايعلن عنه صراحة فى كتابه (السياسة) الذى أراد أن يوضح فيه أنه من طبيعة الأمور أن يكون هناك سادة وعبيد، مدافعا عن مجتمع السادة وديمقراطية السادة وليس ديمقراطية المجتمع بأسره. يقول أرسطو فى كتابه (السياسة):

«الحاكم والمحكوم من الطبيعة يرتبطان بسبب البقاء، إنهما يعيشان البعض من الآخر، وماهو من الطبيعة فى الحسبان بفضل حكمتها هو من الطبيعة حاكمٌ وناهى [كذا]، وهو على العكس يمكنه بطاقات جسده تنفيذ ماهو هكذا مقدر، وإنه محكوم وفى الطبيعة صاغر وهو ماتلتقى فيه مصالح السادة والعبيد» (١).

وتبدو نظرية أرسطو فى الفن الدرامى طبقية أرستقراطية مترفعة، فى تفضيله العناصر المكونة للنص مثل الحبكة والشخصية، الفكر، اللغة الشعرية، على

* مدرس الدراما، كلية التربية النوعية، القاهرة.

العناصر السمعية والبصرية المكونة للعرض المسرحي، مثل الموسيقى والمنظر؛ وذلك ضمن مكونات القصيدة الدرامية لديه. وهو يلخص في كتابه (فن الشعر) رأيه في المنظر ـ عنصر الفرجة ـ فيما يلي:

«حقا إن للمنظر المسرحي جاذبية عاطفية خاصة، لكنه أضعف عناصر العمل الدرامي فنا وأقلها ارتباطا بفن الشعر، فقوة تأثير التراجيديا لاتعتمد على العرض والممثلين، ولا يؤثر غيابهم فيها، أضف إلى ذلك أن المناظر الباهرة تعتمد على فن ومهارة عامل الآلات في المسرح لاعلى فن مهارة الشاعر» (٢).

إن العناصر السمعية والبصرية هي التي تمكن العامة والأقل ثقافة والأميين من التفاعل مع العمل الدرامي. وفي تهميش أرسطو هذه العناصر تهميش اجتماعي لمستهلكيها ومتذوقيها لصالح الخاصة، ممن أوتوا القدرة على متابعة حبكة معقدة بلغة لها أبنيتها وتراكيبها.

إن التيليولوجيا/ الغائية المتضمنة في الحبكة تقود المتفرج إلى الإيمان بالحتمية المقدرة سلفا، التي تتحقق عبر اندماجه، طامسة التمايزات الطبقية بينه وبين جاره أو الجالس من أمامه أو من خلفه، فتوحد بينهم إيهاميا ووهميا، وصولا إلى حقيقة واحدية تنتظم بنيات كل من المجتمع والفن، وهي علوية متعالية لا راد لها. تلغي الجدلي وتنتصر للمثالي على المادي، والمطلق على النسبي، والمركزي على الهامشي، والثابت على الدينامي، وأخيرا تنتصر للأرستقراطي على الديمقراطي.

*

وربما كان رفض الواحدية هو الملمح الأول من ملامح الفكر الحداثي، بدءا من المتنورين الفرنسيين. فقد سعى ڤولتير، كغيره من أمثال ميلييه، إلى تفتيت بنية الفكر الواحدي وإظهار تناقضه مع نفسه وتناقضه مع المنطق وعدائه لحرية التفكير:

«الواحدي يجيز لنفسه أن يؤمن أن جبرائيل جاء إلى مريم العذراء التي أحصنت فرجها، فبشرها إن الله سينفخ من روحه في أحشائها فتلد ابنا ويدعى المسيح. ولكنه لا يجيز للوثني أن يؤمن أن زيوس أرسل زخات ذهبية من المطر إلى غرفة العذراء دانائي فلامست فرجها، ونفخت من روحه فيها، فحبلت وولدت ابنا وسمي برسيوس» (٣).

إن المعركة ضد الواحدية، بشتى أشكالها، سمة من سمات التنوير الفرنسي في القرن الثامن عشر، الذي اقترن بالعزوف عن الميتافيزيقا والاهتمام بالعلوم الطبيعية والتطبيقية؛ وهو الأمر الذي عكس ميولا فكرية لدى المؤلهة الطبيعيين والسياسيين الدستوريين والسوسيولوجيين الديمقراطيين للخلاص من هيمنة الواحدية الدينية (الكنيسة) والواحدية السياسية (الملكية المطلقة) والواحدية الاجتماعية الإقطاعية؛ فالتأليه الطبيعي رد على معتقدات الكنيسة الغيبية، والسياسة الدستورية رد على الحكم المطلق، والديمقراطية رد على الامتياز الوراثي للإقطاعيين.

وقد اتخذ ضرب الواحدية مظهراً فلسفيا يتجلى في انتفاء الحقيقة الكلية الشاملة، فهناك حقول علمية وفنية وأخلاقية أبرزها هيجل في مطلع القرن التاسع عشر، وأعاد يورجن هابرماس تأكيدها نقديا.

ويمتلك كل حقل من هذه الحقول حقيقته التي تخصه وتميزه؛ فالحقيقة العلمية هي غير الحقيقة الفنية وغير الحقيقة الأخلاقية، وأية واحدة من هذه الحقائق لاتفرض نفسها على الأخرى ولاتنفيها، فلا نعود أمام حقيقة واحدة شاملة وكلية، إنما أمام حقائق متعددة مصدرها الممارسة والتجريب، ومن ثم تكتسب نسبيتها.

وقد بدأت ثورة المسرح على الواحدية مبكرة، مع المسرح الإليزابيثي، معبرة عن الأزمة الانتقالية للقرن السادس عشر؛ حيث كان العرض المسرحي الإليزابيثي يقوم على الخلط بين الأسلوب الطقوسي والأسلوب الواقعي من ناحية، وبين التراجيدي والكوميدي من ناحية أخرى، وتميز الجمهور بقدرته الفائقة على التفاعل مع قفزات العرض المسرحي من لحظات الواقعية إلى الفانتازيا:

«وربما يفسر هذا العامل القفزات الشكسبيرية في داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر بل من جنس إلى آخر. ولقد دفعت هذه الظاهرة ناقداً مثل بيتل للتحدث عن الوعي متعدد الجوانب multiconsciousness في العقلية الإليزابيثية» (٤).

وقد نظر ناقد آخر هو صامويل جونسون إلى تعدد الأساليب داخل المسرحيات الشكسبيرية، رافضا تصنيفها إلى كوميديات وتراجيديات. يقول صامويل جونسون:

«ليست مسرحيات شكسبير بالمعنى الدقيق أو النقدي تراجيديات أو كوميديات بل هي إنشاءات من نوع متميز، تعرض الحالة الحقيقية لطبيعة هذه الدنيا بما فيها من خير وشر وفرح وحزن، ممتزجة بتنوع في النسب لاحصر له، وفي صور متباينة لاتحصى، تعبر عن حالة هذه الدنيا التي تكون خسارة إنسان فيها مغنما لآخر» (٥).

إننا نجد في مسرح شكسبير الأحاديث الجانبية، سواء ضمنية أو صريحة، التي هي من الكثرة بحيث تقودنا دوما إلى حدثين دراميين في كل عرض مسرحي عنده. ومع أنهما متزامنان ومتوازيان، فإن هناك تفاوتا فيما بينهما من حيث علاقتيهما بالجمهور؛ إذ يفتقر كل منهما إلى الحكم الخاص الذي يتناقض جدليا مع الحكم الآخر ويكمله.

وفي مواجهة الواحدية أيضا، عمد المسرح الإليزابيثي، كما هو عند شكسبير، إلى ضرب مركزية اللغة (في البدء كانت الكلمة) عبر التورية اللفظية التي تجعل من الكلمة الواحدة حاملة معنيين متناقضين أو أكثر، مما يعني اكتساب اللغة نسبية تلقي حولها ظلالا من الشك حول مصداقها ومحدداتها ومعرفاتها، وهذا ما يؤكده جوليان هلتون حين يقول عن التورية إنها «أقصر السبل وأسهلها لهدم وتخريب أي تحديد لغوي»(٦)، ليجئ أصحاب مسرح العبث في النصف الثاني من القرن العشرين ليستكملوا الهجوم على اللغة، معتمدين على جهود الوضعيين المناطقة الذين حللوا العبارات اللغوية تحليلا منطقيا، مبينين ما تنطوي عليه من زيف وغموض؛ الأمر الذي تصبح معه اللغة عاجزة من حيث هي أداة توصيل. وقد اتخذ هجوم أصحاب العبث على اللغة أساليب عدة، منها جعل اللغة تدور في فراغ كأنها تلفظ بصورة آلية، وأيضا جعل الاستدلال المفكك أو العقلانية المريضة هو الأسلوب الذي يقوم على إظهار مجافاة اللغة لكل عقل أو معقولية مع المحافظة على سلامة النحو والصرف. الأمر الذي أدى في النهاية إلى تراجع الكلمة وإعطاء الأهمية لعناصر العرض المسرحي المختلفة ؛ من إضاءة وموسيقى وديكور ومهمات مسرحية، بالإضافة إلى الممثل بالطبع، ليتكرس مبدأ التعددية/ نقيض الواحدية في المسرح. وسنحاول هنا أن نعرض لما نعنيه بالتعددية، من خلال محاور عدة هي الجمهور، الدلالة، الخشبة، الممثل والشخصية، بالإضافة إلى المناهج النقدية.

*

لم يأخذ الجمهور حظه من الاهتمام من قبل المهتمين بالمسرح بوصفه أحد العناصر التي تكون الحدث المسرحي؛ حيث تغلبت نظرة واحدية للمسرح بوصفه مكونا من طرفين اثنين: الأدب والتقنية التي تتعلق إما بالممثل أو بخشبة المسرح. لذا، ظل الجمهور

يُعرف بنفسه، وكانت النظرة إليه تراه متجانساً ومتحداً ولو شكليا، بعيدا عن التمايزات الاقتصادية والثقافية، باعتباره ممثلا للمجتمع بكل عناصره:

«فقد تجمع جمهور متحد أنتجه مجتمع متحد في منصات المسرح الإغريقي ... وفوق شرفات المسارح الإليزابيثية، هذا الجمهور الذى لم يكن يمتلك أى ميزة ثرائية، والذى كان يضم كل الناس من أرستقراطيين وفلاسفة وجنود وأغنياء وفقراء وفلاحين ليستمعوا ويناقشوا في سحر الحدث المسرحي»(٧).

ولكن هذا الجمهور المتحد ربما بفعل العقيدة ـ خاصة في الفترة الإليزابيثية ـ لم يلبث أن انقسم مع الثورة الصناعية والمفاهيم التجارية وتداعياتهما عبر السنين وصولا إلى العصر الحالي؛ فالعقلية الرأسمالية هي عقلية علمية أولا؛ قادرة على قياس المسافة بين الوسائل والغايات، وهي عقلية قانونية ثانيا؛ لتنظيم تداول رأس المال وحركيته، ويقف أمامها الجميع في مساواة؛ لاتميز بين الأفراد على أساس من اللون أو الجنس أو العقيدة، وهو ما ترتب عليه نتيجتان: أولا، انهيار الأخلاقية المرتكزة على الدين، التي تفصل بين الحلال والحرام، وقيام نوع من الأخلاقية الإجرائية دعامتها الأساسية ما هو قانوني وما هو غير قانوني، وهو ما أثر بالتالي على جمهور المسرح المتحد تحت عباءة الدين والعقيدة التي تطمس تمايزاته وانقساماته: هذا من ناحية. أما من ناحية أخرى، فقد أدى المجتمع الصناعي إلى إظهار تباين طبقي نابع من موقف كل طبقة في سلم العملية الإنتاجية، وهو ما أوجد بالتالي:

«بوادر انقسام عميق بين الناس وقادتهم إلى طريقين مختلفين، طريق الأغنياء وطريق الفقراء بكل الفروق التي يتضمنها ذلك والتي تمنح للأغنياء الثقافة والحس وتترك الفقراء في الجهل والهمجية»(٨).

والتطور المشار إليه لم يمنع من وجود فجوات أنتجت جمهورا واحدا متحدا مثل جمهور المسرح البورجوازي، فعندما ترسخت قاعدة العرض والطلب انخفضت أسعار القوى العاملة، وأصبح كسب القوت يتطلب فترات عمل تتراوح بين اثنتي عشرة ساعة إلى ست عشرة ساعة، وبالتالي بعدت القوى العاملة عن المسرح غير ملقية بالا إلى أمور الثقافة والفن، واستأثر جمهور بورجوازي في عمومه بالمسرح، وهو جمهور تتطابق مصالحه. وليس ثمة تناقضات بين أفراده:

«وربما يفسر هذا لم كان المسرح البورجوازي مسرحا معبرا عن مشاكل محدودة ومصالح ضيقة يتماثل فيه المؤلف والمتفرج كما يتشابه متفرجوه المتطابقون إلى أبعد حد فكريا»(٩).

وعندما تأخذ الطبقة البورجوازية في الانهيار بوصفها طبقة قائدة، يأخذ مسرحها في الانهيار في بنيته ولغته وجمهوره، فمع ظهور اتحادات عمال قوية ونقابات، تنتظم الطبقة العاملة، وتنتزع حقوقها المتمثلة في زيادة الأجور وتخفيض ساعات العمل، الأمر الذى مكنها من معاودة الاهتمام بالمسائل الثقافية وغشيان المسارح:

«حيث يمكننا أن نتحدث بالفعل عن المسرح الشعبي. والمسرح الشعبي هنا بالطبع ليس بمعنى المسرح المخصص لتلك الطبقة الاجتماعية (الشعبية)، ولكن بمعنى المسرح القومي المقام من أجل الطبقات وبالتالي من أجل الشعب»(١٠).

وفي هذا المسرح الشعبي، نجد انصرافا عن القيم الجمالية الخالصة إلى الأدوات والوسائل التربوية، ليصبح

العرض المسرحي بمثابة مشروع للحوار لا يستكمل إلا بتدخل الجمهور الممثل في المسرح؛ الأمر الذي ولد أدبا دراميا حديثاً.

ومع بدايات القرن العشرين وظهور الإيديولوجيا وصراعها، ومع الأزمات الاقتصادية والحروب التي حطمت الدعائم الاجتماعية والفكرية التي ارتكز عليها المجتمع الإنساني، وارتفاع الأصوات ضد كل أشكال المجتمعات الطبقية، وضد الرأسمالية التي جعلت من الحروب واستغلال البشر واستعمارهم أموراً ممكنة، ظهرت نظرات تدعو إلى جمهور واحدي في تكوينه الطبقي؛ بمعنى أن منتجي هذا المسرح هم أنفسهم مستهلكوه، وتجسدت في تجارب مثل «المسرح العمالي» في الولايات المتحدة عام ١٩٢٦، المكون من مجموعات تشبه المجموعات التي تأسست في الاتحاد السوفيتي بعد ثورة أكتوبر عام ١٩١٧:

«وكانت تقدم عروضا نضالية في ساعات الراحة أو في أثناء الاجتماعات العمالية. وكان الممثلون عمالا يعرضون أمام زملائهم بهدف نشر الوعي الطبقي بين العمال بل إنهم اتخذوا شعاراً لهم (طبقة ضد طبقة)»[١١].

ومع بزوغ المجتمع ما بعد الصناعي المصاحب بانهيار الإيديولوجيات، وانهيار اليقين المصحوب بالرعب النووي وازدياد الأحياء العشوائية في المدن الكبيرة بمن فيها من المهمشين اجتماعيا، وانزياح مفهوم الحرية الشخصية المشروط بالمواطنة في بعديها الاجتماعي والسياسي واقتصاره على الإشباع الذاتي للملذات والنهم الاستهلاكي، بالإضافة إلى اللامعيارية: أي «الوضع الذي تتغير فيه سلالم القيم والمعايير وتصبح غير قابلة للتعريف، ويصبح من الاستحالة الوصول إلى تعريف أحادي وثابت لها»[١٢]، مع هذا كله يتجدد الصراع بين الواحدي والمتعدد بالنسبة إلى جمهور المسرح، ولكن داخل المعامل المسرحية الصغيرة نسبيا، فيما يعرف بالمسارح التجريبية؛ تلك التي مايزت بين المتفرجين كيفيا وليس على أساس الفئات الاجتماعية التي ينتمون إليها. وقد عملت هذه المسارح على الانفتاح والاقتباس من الأشكال الدرامية القديمة وغير المحلية (ذلك الاتجاه الذي كانت بداياته في القرن التاسع عشر):

«مما أدى إلى نمو حقيقي للتقاليد الدرامية المختلفة في الحضارة الغربية المعاصرة، وأدى هذا إلى تفتيت الجمهور إلى مجموعات نوعية مختلفة، تتمايز بدرجات مختلفة من الألفة بالتقاليد الدرامية المختلفة التي يفترض أنهم قد يلتقون بها في العرض»[١٣].

وبالطبع، انتقل الصراع بين الواحدية والتعددية إلى تصميم خشبة المسرح ذاتها، وبالتالي لتختلف علاقة الجمهور معها؛ فبدلا من توجه الجمهور إلى بؤرة مركزية تشد انتباهه، وتدمجه في أحداثها وتوحده شكليا عبر هذا الاندماج، لتجعله ملتصقا بآفاق توقع اجتماعية وقيمية ودرامية واحدة .. بدلا من هذا تتجه المسارح الحديثة إلى تفتيت خشبة المسرح ذاتها، كما نجد في مسرح الشمس «حيث تتوزع منطقة الأداء بين عدة منصات»[١٤]، مما يستلزم من الجمهور الكائن بينها أن يتجه حركيا ويغير من وضعه المكاني لمتابعة المنصات المختلفة. كما نشاهد جمهورا سائلا متحركا في مسرحية (فويتسك) التي قدمتها فرقة «فوكو نوفو» التي لجأت إلى تقديم المسرحية في بيت كبير، وتوزيع مشاهدها بين غرفه المختلفة التي ينتقل الجمهور بينها[١٥].

وإذا ما كانت الأماكن المسرحية تنقسم إلى دائمة وعارضة ومحايدة، فقد اتجهت بعض الفرق التجريبية إلى المحايدة منها، مثل الحدائق والمتنزهات التي تتميز «بغموض هويتها التي تفسح المجال للخيال والتصور وتعدد الدلالات»، مما يفصح عن عقل ديمقراطي يسمح

بتعددية التأويل. وبمعنى أدق، أصبح هناك اتفاق بين منتجي العرض ومتلقيه حول الدلالات المغرقة فى الواقعية، أما أوجه الخلاف فتنصب على إيماءاتها الأخلاقية والفلسفية والشعرية، ومن ثم فليس هناك تفسير واحد صحيح أو نهائي وصادق.

إن هذه النسبية، خصوصا الأخلاقية منها، ربما هى ماتقلق المتفرج العربى؛ سواء «الواحدى» فى تكوينه الثقافى المستند إلى مرجعية دينية نصية، أو «التوفيقى» - تلك التوفيقية التى تنتهى غالبا إلى انحياز كامل للطرف الأكثر رسوخا فى المجتمع - ذلك أن القيم التى تعتبر فى غاية الأهمية تغدو تافهة عندما تواجه بثقافة لامجال فيها لتلك القيم أصلا. ومع ذلك، لا يمكننا إلا أن نحتاط فى مسألة «انفتاحية» العرض اللانهائية على الدوال التى يناقض بعضها بعضا، وتستعصى على معنى واحد شامل؛ إذ ربما تمثل عائقا فى اتجاه تبنى موقف ما من قبل المتفرج.

وفى ظل هذه الأوضاع تختفى الشخصية بأبعادها التاريخية والاجتماعية القادرة على طرح أسئلة والإجابة عنها ولايعود ممكنا التحدث «عن شخصيات يمكن تحديد هويتها سيكولوجيا»[١٦]، إننا نجد فى مسرحية (الرباعى) التى كتبها آرثر ميلر رجلا وامرأة يتحولان إلى امرأة ورجل، الأمر الذى يستحيل معه تحديد من يتحدث إلى من؛ إنها الشخصية Persona التى تعنى قناعا Mask هو «استعارة لوجوه ممكنة وأدوار ممكنة حلت محل الوجه الفرد»[١٧]، وهو مما استلزم وجود ممثل متعدد القدرات للتعبير عن الحالات المتباينة والمتعارضة للشخصية التى يلعبها. وكان لابد من اكتسابه مهارات جسمانية تمكنه من القيام بالحركات البهلوانية والأكروبات والتمثيل الإيمائى، فضلا عن مهارات الغناء والعزف على آلة موسيقية أو أكثر.

وقد ظهر فى الولايات المتحدة وأوروبا عدد من الورش المسرحية التى جعلت همها الأول هو اكتساب الممثل للمهارات والقدرات المختلفة، فضلا عن تلك التى اهتمت باكتشاف الممثلين ذواتهم وأفكارهم التى هى ليست دائما متجانسة أو متسقة، ثم تقديم عرض مسرحى نابع من هذه الاكتشافات. وأشهر «ورش» اكتشاف الذات لدى الممثل هى ورشة «بن كارنى» فى منطقة «كاتسكيل ماونتينز» فى الولايات المتحدة، التى تأسست عام ١٩٧٨ [١٨].

وكذلك يطرق صراع الواحد والتعددية باب المنهج النقدى، ولا يمكننا هنا أن نغمط الشكليين حقهم فى استبعاد:

«المنطلقات الواحدية المحور التى تبحث فى العمل الأدبى عن بناء فنى واحد أو ترجعه إلى دافع نفسى مسيطر أو تدرسه بالاعتماد على مقولة واحدة مثل مقولة بيلينيسكى (١٨١١ - ١٨٤٨) التى ترى أن الشعر تفكير بالصورة، أو مقولة أندريه بيلى (١٨٨٠ - ١٩٣٤) بأن الشعر تعبير بالرمز، فكل هذه المنطلقات تنفى جدلية العملية الفنية وتحاول فى سذاجة أقرب إلى سذاجة المرحلة السابقة على سقراط فى الفلسفة أن تعزل أحد العناصر المطلقة أو غير المتغيرة خلف تعدد العمل الأدبى وثرائه وتعتبره جوهر الأدب مثل الاستعارة أو المفارقة أو التوتر أو التناقض»[١٩].

لقد انصب اهتمام الشكليين على مادعاه ياكوبسون «بالأدبية» literaturnost؛ أى العناصر التى تميز الأدب عن سواه من الأعمال التى تستخدم - مثله - الكلمات، ومن ثم يمكن - من خلال البحث والتجريب - تعرف العناصر السائدة المهيمنة فى الأعمال الأدبية والفنية.

كما تحول النقد الاجتماعى عن أحاديثه فيما يتعلق بقضية «الحتمية»، وهو المصطلح الذى يجلب إلى

الأدب ـ والفن عموما ـ عناصر خارجة عنه، يفترض أنها صانعة حتميته، مثل «المجتمع» عند جامبياتستافيكو و «العصر» عند مدام دوستال، أو «الجنس» عند هيبوليت تين، ومثل الحتمية الميكانيكية التى ترى أن القاعدة الاقتصادية هى المحددة لطبيعية البنية الفوقية والفكرية و الإبداعية؛ تلك الحتمية التى رفضها ماركس مؤكدا دور الوعى فى تغيير البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية، مضفيا طابعا جدليا على هذه الحتمية؛ الأمر الذى تطور بعد ذلك إلى مايسمى بالحتمية متعددة المحاور التى تقول بوجود نسق أو بناء تتشابك فيه مجموعة متعددة من علاقات السببية الصانعة لهذه الحتمية، مما فتح الباب لتعدد المناهج والنظرات النقدية، مثل: البنيوية والسيميولوجيا والأسلوبية.. إلخ.

*

وقبل أن نتلمس مسيرة الواحدية والتعددية فى مصر، تحضرنا آراء عالم الاجتماع الأمريكى «تالكوت بارسونز» (١٩٠٢ ـ ١٩٧٩) رائد النظرية الوظيفية: «يحاول بارسونز إثبات أن النظام الاجتماعى هو مجموعة من الأنظمة الفرعية التى يعيد كل منها بنية الكلية الشاملة»، وتشمل الأنظمة الفرعية الأسرة التى تتكون من دوائر سياسية تتمثل فى سلطة الأبوين ودوائر اقتصادية تتمثل فى الدخل والميزانية ودوائر ثقافية تتمثل فى وسائل الترفيه. ونجد أنظمة فرعية أخرى كالتربية والنقابات والمساجد أو الكنائس علاوة على الأدب والمسرح. «وبقدر ماتعترف الدولة رسميا بهذه الأنظمة الفرعية، فإنها تشكل مؤسسات، ووجود تنظيمات غير شرعية فى الخفاء يوضح أنه من الممكن وجود أنظمة فرعية بدون الصفة المؤسسية»(٢٠)، مثل الجماعات الدينية فى مصر، على سبيل المثال.

إن منهج بارسونز من الممكن أن يشكل مدخلاً مناسباً للمجتمع المصرى والمسرح المصرى، لتعرف واحديته، وكيف يعيد المسرح إنتاجها؛ وهو الأمر الذى يدعونا إلى تحديد شكل السلطة والطبقة السائدة.

كانت ثورة يوليو ١٩٥٢ تمثل الجناح العسكرى من الطبقة المتوسطة فى مصر؛ تلك الطبقة التى بدأت تكونها الجنينى أيام محمد على، وكانت على عكس الطبقة البورجوازية الأوروبية، إذ لم يكن عمادها التجار ولا طبقة الرأسماليين الذين يوظفون أموالهم فى قطاعات الصناعة والخدمات، وإنما تألفت من أربع فئات: الفنيون والتكنوقراط الذين عملوا فى المصانع التى أقامها محمد على، وفئة الإداريين وفئة الكتبة ـ وكان وجودهما لازما لضمان سير العمل فى دواوين الحكومة. أما الفئة الرابعة فكانت من الضباط فى الجيش والأسطول، أى أن الطبقة المتوسطة المصرية نشأت فى خدمة الدولة المركزية الأبوية المستحدثة (٢١)؛ أى تلك التى لحقها شكل من أشكال التحديث المادى مع الإبقاء على العلاقات الاجتماعية فى طورها القديم، ومن ثم جاء وعى هذه الطبقة محملاً بالمتناقضات: العلمانية/ الإسلام، التراث/ الحداثة، العلمية/ الأسطورية..، فى توتر ينتهى دائماً بالعودة إلى القديم والماضوى، وهذا أمر طبيعى للغاية؛ فوعى أية طبقة ليس إلا محصلة لتفاعل عناصر ثلاثة: حقائق وجودها الاجتماعى وشروطه أولا، ممارساتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى حركتها ثانيا، وتراثها الفكرى والعقلى الذى تستمده من ماضيها ثالثا. لقد كان تضخم الطبقة المتوسطة فى مصر مرتبطا ارتباطا وثيقا باتساع التعليم، بل يمكن القول إن أغلب المثقفين المصريين هم «من أبناء الطبقة المتوسطة فى الريف والحضر إلى جانب فريق محدود العدد والانتشار من أبناء كبار ملاك الأراضى والرأسماليين المصريين» (٢٢). واستمر نمو الطبقة المتوسطة مطرداً وهادئا لاعتماد الجهاز الحكومى عليها، وكانت «تمثل عنصر الاستقرار فى الحياة المصرية وتمثل العداء للتغيير، فهى الطبقة التى أحبط تضخمها كل ثورات مصر وشل ما فيها من إرادة

التغيير»[٢٣]. غير أن اتساعها بعد يوليو ١٩٥٢ عاد وارتبط باتساع الملكية الفردية بعد قوانين الإصلاح الزراعى التى كان تعزيز حكم العسكر المنتمين إلى البورجوازية الصغيرة هو الهدف من ورائها، فاتساع شرائح هذه الطبقة يضفى المزيد من المشروعية على وجودها وحكمها. ولجأ الضباط إلى السيطرة على وسائل الإنتاج (الصناعى) دون إضفاء طابع اجتماعى (فترة حكم عبد الناصر) وهوما أسماه سمير أمين «بالدولنة»[٢٤]، وبالتالى عجزت الطبقة المتوسطة عن إحداث تحول اشتراكى ثورى (ماركسى)؛ إذ سرعان مانمت الاتجاهات الرأسمالية داخل القطاعات المملوكة للدولة، وفشلت مرة أخرى فى إنجاز تطور رأسمالى عقلانى (فترة حكم السادات ومبارك)، ونتيجة لانفصال نخبتها عن قاعدتها ارتدت البورجوازية الصغيرة إلى أصولية إسلامية «مسيّسة» ـ ليس فى عمومها بالطبع ـ تلك النخبة التى تكشفت فى أيديها السلطة والثورة ونصبت نفسها مكان المجتمع، فى محاولة لإنجاز مهامّه التى لم تستمد قوتها من مصدر قانونى أو دستورى، فكانت الدولة المركزية الواحدية ـ بذلك ـ أداة قمع وقسر، حيث لا يخدم القانون المجتمع وإنما يقع تحت تصرف نظام الحكم ليفقد المواطن فعاليته، ويتجرد من حقوقه الأساسية، ولاتعود له علاقة بالقرارات المصيرية، ويجد نفسه مغتربا مجبرا على العودة إلى البنى الاجتماعية التقليدية، من عائلة وطائفة دينية، عله يجد الحماية والأمان، وهى النتيجة المنطقية لانعدام هيكلة العلاقة بين السلطة والشعب فى أحزاب حقيقية ونقابات لها آلياتها الخاصة البعيدة عن هيمنة الدولة، باختصار فى مؤسسات مدنية معترف بها وباستقلالها.

لقد ظل نظام الحكم واحديا، لايفصل بين السلطات ـ فى واقع الحال ـ مهما رصع نفسه بمستجد الألفاظ مثل «الديمقراطية»، «الاشتراكية»، «الحياة النيابية».. إلخ. هذه الواحدية سنتناولها مسرحيا من خلال مسرحيتين هما (التركة) لنجيب محفوظ و (الزهرة والجنزير) لمحمد سلماوى، والفرق بينهما أن الأول يرصد الظاهرة بينما يكرس لها الثانى.

وفى مسرحية (التركة) يعبر نجيب محفوظ عن أزمة المجتمع المصرى الأبوى / الواحدى فى شكله وتفاصيله. وتبدأ المسرحية بحجرة انتظار فى بيت ولى لله. وإذا كان المكان الذى يسكنه شخص ما مرآة لشخصيته وطباعه؛ أى أنه يكتسب صفة المجاز المرسل ليصبح السلكن هو المسكن، فإننا سنجد أن حجرة ولى الله لا تحقق هذا المبدأ، فهى تكتسب مدلولا أقرب إلى المدلول الاجتماعى منه إلى النفسى، فتمثل مكانا لطبقة اجتماعية تفتقر إلى شخصية متميزة وتشير إلى تراوحها وتوزعها بين تيارات يمينية ويسارية، تقرأ:

«حجرة ذات ذات طابع عتيق فى الصدر كونصول باب إلى اليمين وآخر إلى اليسار ـ تصطف بجوانبها كنبات تفصل بينها كراسى، ثمة حصر مزركشة معلقة على الجدران فى مواضع محددة»[٢٥].

وربما سنطلق وصف «قصة حوارية» على مسرحية (التركة) لمحفوظ، ذلك أنها تنهض بالوظيفة الاجتماعية والنفسانية للسرد فى إطار المجتمعات الأبوية، فتوحد على المستوى التخييلى بين متناقضات بدا أن مصالحتها مستحيلة، كما يشير إلى ذلك كلود ليفى شتراوس. فـ (التركة) عمل تنتظمه المفارقة التى تعنى احتواء الشئ الواحد على مستويين دلاليين متناقضين لايلغى أحدهما الآخر، وهوما نستخلصه من أحداثها وتقوم علاقاتها عليه؛ فهناك ولى لله يمثل أبوية تقليدية انشق عليه ابنه ليفتتح «خمارة»، وقبل دنو أجله يرسل لابنه عبر إعلان فى الجرائد، فيأتى الابن مصطحبا «امرأة سوء» معه. ويعرف أن والده قد توفاه الله، فيبحث عن الإرث فيسلمه له غلام يقوم على خدمة الأب. وينقسم الميراث إلى كتب تراثية صفراء ونقود سائلة، ويهمل الابن

الكتب وينكب على النقود ويأخذ فى عدها. وفى هذه الأثناء، يظهر مخبر ويتهم الابن بأنه قتل الأب ، وتبدأ رحلة المساومات التى تنتهى بحصول المخبر على نصف التركة، ولكنه ما أن يستدير استعداداً لمغادرة المكان إلا ويحاول الابن طعنه بمطواة فى ظهره، ويتشابك الاثنان فى نضال يتغلب فيه المخبر على الابن ويوثقه وفتاته، ويذهب حاملا ما سرق. يبقى الفتى والفتاة على حالهما إلى أن يأتى النهار، ويظهر مقاول وضابط وسكرتير ليفكوا إسار الابن وفتاته، ويتعرف الابن فى شخصية المقاول على شخص المخبر الذى سلبه أمواله، ولكن ينفى الضابط هذا الزعم ويؤكد أنه واحد من أكبر المقاولين فى «الجمهورية» قد أتى لشراء المنزل من الابن ليقيم على أنقاضه مصنعا للإلكترونيات. وفى النهاية، يسأل المقاول الابن عن عمله بعدما يخبره أنه كان من مريدى الشيخ، فيجيبه بأنه مختلف تماما عن أبيه وأنه يمتلك خمارة، فلا يكون من المقاول إلا أن يضع يد الابن على وهمه الذاتى مخبراً إياه أنه لا يختلف عن أبيه، فكلاهما يزرع الطمأنينة للباحثين عنها. وفى اللحظة ذاتها تتحقق المفارقة ويتحد ما بدا متناقضا، مثل الظاهر/ الباطن، الأب/ الابن، اللص/ الشرطى، الخمر/ التراث، صاحب الخمارة/ رجل الدين. المهم أن نجيب محفوظ يوجه هنا إدانة للحقيقة الواحدة التى قد تأخذ أشكالا متعددة لاتنال من واحديتها، وهى حقيقة طابعها الارتداد للماضى، فعندما يعود الابن إلى منزل أبيه يتساءل:

> «الفتى: لم دعانى يا ترى؟
> الفتاة : هو أبوك مهما يكن من أمر.
> الفتى : ظننت أن الماضى لن يعود.
> الفتاة : الحاضر يمضى والماضى يعود».

ويبدو واضحا من (التركة)، احتلال الأبوية المستحدثة ـ الممثلة فى المقاول المصاحب بقوة الشرطة: الضابط، وبجهاز إدارى: السكرتير ـ دور الأبوية التقليدية الممثلة فى ولى الله. وهذه الأبوية المستحدثة تقيم تحديثاً ماديا متمثلا فى مصنع الإلكترونيات، دون تحديث للأفراد أو للعلاقات أو للقيم؛ فهى تعتمد أساسا على سرقتها أدوار الأفراد ونزع فعاليتهم المادية والمعنوية.

وإذا ما انتقلنا إلى مسرحية (الزهرة والجنزير) لمحمد سلماوى، فإننا سرعان ما نلمح تناقضا بين النص الأصلى والنص الفرعى (مجموعة الإرشادات المسرحية)، وهو التناقض الذى يعكس تناقضاً آخر بين شكل المجتمع الديمقراطى ومضمونه الواحدى المستأثر بالسلطة. فإذا ما نظر إلى مكان الحدث وهو شقة الأم زهرة، والمفهوم ضمنا أنه الوطن كله، أو نموذج مصغر لمصر،نجد أنه:

> «عندما يضاء نور المسرح نرى صالة فسيحة لمنزل عائلة على درجة من الثراء، الذوق العام رفيع وإن كان بسيطا، فى وسط الغرفة طقم «أنتريه» على طراز أوروبى حديث لونه أبيض وأمامه منضدة زجاجية كبيرة، فى جانب من المسرح مائدة مستديرة حولها أربعة كراسى» (٢٦).

من البداية، يتجاوز الديكور أيقونيته ليرمز إلى أننا نعيش الحضارة الغربية بمحاسنها، ومحاسنها فقط، وهو ما يتضح فى لون الأنتريه الأبيض وكذلك فيما ترمز إليه المائدة المستديرة التى تؤكد معانى الديمقراطية داخل منزل زهرة/ مصر، إذ ليس هناك من يتصدر تلك المائدة.

أما مضمون المسرحية، فقد رسمه المؤلف اعتمادا على خطين أساسيين: الأول هو نفى الآخر، والثانى هو قياس الشاهد على الغائب؛ أى أنه يستخدم المنهج نفسه الذى تستخدمه الجماعات الإرهابية التى يناقضها، فالإرهابى محمد ما هو إلا مستخدم من قبل مصطفى الذى خدعه بلحيته وجلبابه، والذى طلب منه احتجاز زهرة وأسرتها لمطالبة الحكومة بالإفراج عن أحد المجاهدين، فإذا مانجح فى المهمة ضم إلى الجماعة

الإسلامية. ولكن سرعان مايتبين أن مصطفى هذا ما هو إلا مجرم ولص استغل سذاجة محمد وحماسه، وأوقع به فى شباكه، وبذلك تنتفى القضية وتنتفى الجماعة الإسلامية أصلا.

ويعانى أغلب الشخصيات فى المسرحية من غياب «الأب»؛ فالإرهابى محمد كان على خلاف دائم مع أبيه، ولذا فقد هرب من المنزل وهو بعد لم يزل طفلا. وأحمد ابن زهرة إنما ولد بعد موت أبيه المهندس صفوت بانى السد العالى (ربما يقصد به محمد سلماوى عبد الناصر) ليحيطه بمعانى الفراغ وانعدام القدوة وفقدان الأمل، فيتعاطى الهيروين ويغيب عن عالم الواقع إلى عالم الوهم، ويتحد بذلك متعاطى المخدرات مع متعاطى الإرهاب الدينى، فى مفارقة ماركسية تؤكد هجينية الفكر المنتج (بكسر التاء) القول بأن «الدين أفيون الشعوب». إن العودة للجذور، عند محمد سلماوى، هى عودة لأيام الأب/ القائد الغائب المهندس الذى بنى السد، وبغيابه تصدعت حيوات أفراده وتفسخ منزله. فإذا ما كان سلماوى يقصد بالأب عبد الناصر بالفعل، فإنه يحيل الناصرية إلى نوع من السلفية، لنصبح بذلك أمام سلفيتين لا سلفية واحدة: سلفية دينية وأخرى ناصرية!! إنه الترويج للمجتمعات الأبوية/ الواحدية بكل صلفها وغرورها، وادعائها بأنها تحوز المعرفة والوعى، وبالتالى تنزع أية قيمة إيجابية عن الأبناء أو الأصغر سنا؛ فهى تستبعدهم من حساباتها بما يحيلنا إلى الديكتاتورية التى تؤكد «الكاريزما»، والتى ينتحل فيها الأب/ الحاكم صفات الذات العليا، وهنا تعلة انفصاله ونخبته عن الجماهير الغفلة أو القطيع. فكما يقضى الإرهاب على الديمقراطية بأن يقيد الإرهابى محمد الأم زهرة على أحد مقاعد المائدة المستديرة، يقضى عليها المؤلف سواء بسواء عندما ينزع عن الإرهابى محمد صفة الجدارة، ممثلة فى التعليم الذى لم ينل منه شيئاً يذكر؛ وهو الأمر الذى يجعل «ياسمين» ابنة زهرة ـ أو الوطن فى صورته المقبلة ـ تنصرف عنه باحثة عن مثال أبيها:

«ياسمين: اللى ينفعنى راجل زى أبويا بس
هو فين؟ هل ياترى عمرى حا
أقابله؟» (٢٧).

إن الديمقراطية التى يتباهى بها المؤلف فى مقدمة مسرحيته، من خلال المائدة المستديرة، إن هى إلا قشرة تفضحها الكتابة المتحلقة حول السلطة، التى تعيد إنتاج تصوراتها حول كل مايعترض المجتمع من عوارض ومشكلات. وهذا ما تؤكده نهاية المسرحية عندما يموت الجيل الجديد ممثلا فى محمد الإرهابى، ولا نعرف هل أصيب الابن/ أحمد المدمن فى مقتل أم سيظل على قيد الحياة، وهى بالطبع حياة دونها الموت. ولا يسيطر على المشهد المسرحى سوى قوات الشرطة التى لا تجيد إلا لغة القوة، لتجئ ثالثة الأثافى ممثلة فى السكون وانعدام الحركة لتدمغ المجتمع كله. فالأبناء يجب أن يرثوا الآباء، وإن تعذر الأمر فواجب الأبناء أن يقاسوا على مقاسهم بما يستعيد أيامهم ويبقى عليهم بعد ممات، فهل من سلفية وواحدية أبشع من هاتين، ثم ندعى بعد ذلك أننا ضدهما؟!!

إن اختلال الشكل والمضمون عند سلماوى إنما يتخلل كل شخصياته وبالتالى يؤثر على أحداثه؛ فالإرهابى المتنكر فى ثياب فتاة منقبة إنما يوقف زهرة فى الطريق عبر وسيلة «الأوتوستوب»، وهو ما يجعلنا نتعجب: لماذا لم تتساءل زهرة عن سر هذا التناقض بين شكل المنقبة وسلوكها قبل أن تستقدمها إلى بيتها؛ إذ من المفترض أن يمنعها تدينها المفرط والمبالغ فيه عن مثل وسيلة «الأوتوستوب»، ليتحول ماهو إشارى (ملابس المنقبة بوصفها علامة لتدينها) إلى ما هو رمزى (غفلة زهرة بل غبائها)، وكذلك الحال بالنسبة إلى العلاقة بين مصطفى المغرر صاحب الجلباب واللحية ومحمد المغرر

به، مما يوحد بين الشخصيات الرئيسية فى المسرحية، فكأنهم جميعا فى واحد.

إن أهم ما يؤخذ على نظرية بارسونز أنها سكونية، لم تتعامل مع المجتمع بوصفه كلاً متحركا ديناميا، يمكن لمؤسساته أن تنقلب على بعضها البعض بسبب من الصراعات والتناقضات مختلفة الأسباب، وهذا بالتحديد ما يعطى الأدب والمسرح ـ من حيث هما جزء من أنظمة فرعية ـ استقلالهما عن الدولة، مما من شأنه أن يحدث نوعا من الجدل الفعال يدفع بالمجتمع كله إلى الأمام بدل المساهمة فى إعادة إنتاج تصورات السلطة عن نفسها لتصبح ثقافتها هى المرادف للحقيقة، ولتصبح مهمة الكتابة منحصرة فى تلقين الخضوع والتبعية، وليستمر المجتمع فى أحاديته وواحديته، تتعاظم داخله الديكتاتوريات وتنمو الاتجاهات السلفية، ويعمل كل منهما على تقوية الآخر وتدعيم ركائزه.

المراجع:

(١) **مسرح التغيير**، مجموعة مقالات (بيروت: دار ابن رشد، سنة ١٩٨٣)، ص ٤٣.

(٢) انظر: أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تحقيق وترجمة: شكرى محمد عياد (القاهرة: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، سنة ١٩٦٧)، ص ٥٨، ٥٩.

(٣) حنا عبود، **النهضة العربية: واقع أم أمنية**، مجلة «الوحدة»، العدد ٨١، السنة السابعة، يونيو سنة ١٩٩١، ص ٤٧.

(٤) أحمد عتمان، **قناع البريختية**. (القاهرة: ايجيبتوس للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٢)، ص ٢٤

(٥) مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، **الكوميديا والتراجيديا**، ترجمة: على أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٨، ص ٨٦.

(٦) جوليان هلتون، **نظرية العرض المسرحى**، ترجمة: نهاد صليحة (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى)، ص ٥٦.

(٧) **أبحاث فى الفضاء المسرحى**، مجموعة مقالات، ترجمة: نورا أمين (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى)، ص ٤٧.

(٨) المرجع السابق، ص ٤٧.

(٩) المرجع نفسه، ص ٤٩.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٤٩.

(١١) أمين العيوطى، **المسرح السياسى**، «مجلة عالم الفكر»، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع يناير ـ فبراير ـ مارس سنة ١٩٨٤، ص ٩٠.

(١٢) بيير زيما، **النقد الاجتماعى**، ترجمة: عايدة لطفى (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، سنة ١٩٩١)، ص ٢٦.

(١٣) مارتن إيسلن، **مجال الدراما**، ترجمة: سباعى السيد (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى) ص ١٩٠.

(١٤) جوليان هلتون، **نظرية العرض المسرحى**، مرجع سابق، ص ٤٢.

(١٥) المرجع السابق، ص ٤٢.

(١٦) باتريس بافيس، **المسرح فى مفترق طرق الثقافة**، ترجمة: سباعى السيد (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى)، ص ٨٢.

(١٧) المرجع السابق، ص ٨٢.

(١٨) انظر: سمير سرحان، **التيارات المعاصرة فى المسرح الأمريكى**، مجلة «فصول»، المجلد الثانى، العدد الثالث، أبريل، مايو، يونيو، سنة ١٩٨٢، ص ١٤١.

(١٩) صبرى حافظ، **الأدب والمجتمع** مجلة «فصول»، المجلد الأول، العدد الثانى، يناير ١٩٨١، ص ٧٠.

(٢٠) بيير زيما، **النقد الاجتماعى**، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢١) انظر: لويس عوض، **تاريخ الفكر المصرى الحديث** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ ١، سنة ١٩٨٠)، ص ص من ٣٣٨ إلى ٣٥٠.

تنقسم النظم الأبوية إلى تقليدية ومستحدثة، ونعنى بالتقليدية التشكيلات الاجتماعية السابقة على ظهور الرأسمالية، وهى تشير إلى بنى كبرى تتمثل فى الدولة والمجتمع والاقتصاد، وأخرى صغرى متمثلة فى العائلة والشخصية الفردية. ولمزيد من الإيضاح انظر: هشام شرابى، **النظام الأبوى وإشكالية تخلف المجتمع العربى**، ترجمة: محمد شريح (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، ص ٢١.

(٢٢) السيد عبد الحليم الزيات، **المثقفون المصريون بين جدليات النشأة وإشكاليات الفعل**، مجلة «الوحدة»، السنة السادسة، العدد ٦٦، مارس ١٩٩٠، ص ١٥٠

(٢٣) لويس عوض، **تاريخ الفكر المصرى الحديث**، مرجع سابق، ص ٣٥٤.

(٢٤) انظر: سمير أمين، **أزمة المجتمع العربى** (القاهرة: دار المستقبل العربى، طـ١، سنة ١٩٨٥)، ص ٢١٧.

(٢٥) نجيب محفوظ مجموعة **تحت المظلة**، مسرحية التركة (القاهرة: دار مصر للطباعة) دون تاريخ، ص ١٧٢

(٢٦) محمد سلماوى، مسرحية **الزهرة والجنزير**، مجلة «القاهرة»، العدد (١٢٠) نوفمبر ١٩٩٢، ص ١٠٨.

(٢٧) المرجع السابق، ص ١٢٦.



إشكال الغرب والخصوصيات والرجوع إلى الذات
في التنظير المسرحي العربي

عبد الرحمن بن زيدان*

يفرض علينا الحديث في موضوع التنظير للمسرح العربي، البحث عن المبررات والمسوغات التي نقبل بها تناول هذا الموضوع بالتحليل والمناقشة، حتى نضبط مكوناته، واختلافاته، وسجالاته، ومحاولاته الرامية إلى تجديد الأسئلة حول الممارسة المسرحية العربية، وهذا التنظير الذي نعتبره بداية حقيقية لتعرف الممارسة العملية، وإيذانا باكتساب أسس المعرفة النظرية التي تبدأ بالتطبيق واقتحام آفاق جديدة، ترسم ملامحها وأخاديد وجودها بدينامية الظاهرة وما ينتج عنها من أسئلة وخصوصيات. هذه المعطيات يمكن أن تكون مدخلا لقبول التنظير انطلاقا من الحقائق التالية:

١ - توفر تراكمات نوعية في كتابات التأصيل النظري، سواء كان ذلك في البحوث أو البيانات، أو مداخل بعض المسرحيات التي تتوخى إنتاج نظرية للمسرح العربي، تكون وظيفتها الاشتغال على مفاهيم دقيقة، ومنهج محدد يعدل التحديد الموروث للمسرح.

٢ - عمق مفهوم التنظير في هذه التراكمات؛ حيث يتضمن جدلية بين الخصوصية والكونية، الذات والموضوع، الفرد والجماعة، ويدرك إدراكا نقديا ما يراد تحقيقه وإنجازه، وهو إحداث قفزة نوعية تجعل المجتمع العربي مجتمعا تاريخيا، ومن وعيه وعيا تاريخيا، كذلك.

٣ - قيمة الرؤى التي تكوّن هذا التنظير؛ فهي إيجابية وسلبية في الوقت نفسه، تأسيسية ولا تأسيسية: إنها تؤسس منطقها بهدم وتجاوز سكونية ما سبقها، إنها نقد جدلي حي، فعل غير تام، وغير نهائي؛ لأن سؤاله متجدد ومتحوّل، متغير وغير ثابت.

٤ - كوْن هذا التنظير رؤية للعالم؛ فهو ليس واقعة فردية منعزلة عن سيرورتها التاريخية، بل هو واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو طبقة. إن هذه الرؤية

---

* كلية الآداب، مكناس، المغرب.

تقرّبنا من منظرى المسرح العربى - أفراداً كانوا أو جماعات - وهم يعيشون الصراع بين الوجود القائم والبحث عن الممكن. إنها تدنينا من التناقض الذى يسكن النقد المسرحى العربى؛ لنكتشف انعدام الوعى النقدى الضدى فى المحاولات التنظيرية لدى الرواد، ولنتعرف تلك المحاولات التى كانت توثيقا إحاليا، يعيد فيها النص المكتوب توثيق سلطة النص القديم، وهيمنة الغرب مرجعا يحال عليه. ولنصل فى النهاية إلى حرص التنظير الجديد على إثارة الأسئلة التى لم تثر بعد، والعمل على خلق ظاهرة جديدة مناقضة للقديم، بمعنى الثورة على التقليد المسرحى المعروف، ومحاولة إحلال «تقليد» أدبى جديد محل المنغلق والمحنط.

إن مثل هذه المسوغات، تجعلنا نملك إمكان الحديث عن تنظير مسرحى عربى، كما تجعلنا نؤكد أن «الإجابة الحقيقية عن الأسئلة الجوهرية والحقيقية - فى هذا التنظير - كانت تملك حيويتها، على اعتبار أن كل مرحلة تاريخية للمجتمع العربى - كانت ولا تزال - تفرض، بل تتطلب، جوابا نقديا متميزا؛ هذا النقد الذى يغنى تجربته من المعرفة المدققة بما ينظم هذا المجتمع، وما يجعله غير منظم كذلك. إن أية تجربة أدبية أو نقدية مجردة من زمنها الفنى، على حساب العناية بمضمونها الفنى الجديد - أو العكس - هى تجربة تفتقر إلى كثير من الدلالات التحليلية والجمالية الكامنة فيها شكلا ومضمونا.

إننا نتساءل مع عبدالكريم برشيد:

«التنظير المسرحى، ماذا يعنى، وأى شئ يفيد؟

إنه، بلا شك، التساؤل عن حقيقة وجوهر الفن (العلم) الأدب المسرحى؛ التساؤل الذى يمكن خلق كل كشف وكل اختراع، وكل مانراه من علوم وآداب وفنون وصناعات، إن هو إلا أجوبة عن أسئلة سابقة، أسئلة نظرية عن طبيعة الأشياء وعلاقاتها فيما بينها، وعن مصدرها وعن قوانينها الكامنة فيها.

عندما نتساءل يولد العلم/ الفن، وعندما يغيب التساؤل فإنه لا شئ يحضر غير السكون والثبات»[1].

إذا كان السؤال هو محرك التنظير، وهو المتحكم فى إنتاج المعرفة، فإننا بدورنا سنعطى تحديدا للجهاز النظرى - المعرفى الذى تولد عن التجربة المسرحية العربية، فاغتنى بها، فتشكلت بعدما اكتمل إهابه، أى بعد أن تحددت بنياته، وتراتبت، بعدما صاغ رؤاها المتعددة.

إن أول حقيقة تكشف لنا عن نفسها هى أن صياغة نظريات المسرح العربى كانت وليدة الحقل المعرفى العام للفكر العربى المعاصر. وإذا كان هذا الحقل - لا يزال - مشروطا بمحددات تاريخية عامة، فإنه سيكون لهذه المحددات أثرها القوى فى تبلور وتكون مفاهيم هذه النظريات باعتبارها مشروعا ثقافيا نهضويا؛ أى مشروعا ينخرط فى تحديد موقف نظرى من إشكال النهضة باعتبارها الإشكال المحورى فى بنية الفكر العربى الحديث والمعاصر، أى أن خطابها ذو طابع سجالى لا يمكن أن يقرأ إلا باعتباره مجموعة من ردود الفعل المتنوعة، ليس فقط تجاه معضلات الواقع، بل أيضا تجاه أشكال الخطاب السائد فى المسرح وأشكاله، والأسس التى يستند عليها الفعل المسرحى، وبناء النص فى علاقته بوظيفته. إنه التنظير الذى لا ينطلق من فراغ، وإنما من العلاقة التى تحكمه وتضبط خطاه، إنها القاعدة الأساس التى بموجبها تتبلور مفاهيمه ودلالاته.

عندما نقول: إن أية نظرية لا تنطلق من فراغ، فهذا ما يؤكده رينيه ويليك بقوله:

«إن النظرية الأدبية والمبادئ والمعايير الأدبية لا تنشأ من فراغ، فكل ناقد فى التاريخ توصل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التى كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحللها، وأن يطلق عليها فى النهاية حكما. وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكد نظرياته. وهو يستمد نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال الأدبية»[٢].

وانطلاقا مما قال رينيه ويليك، نرى أن التنظير للمسرح العربى لم ينشأ من فراغ، كما لم تأت عناية النقاد بالأسئلة الصعبة صدفة. ولكنا نجد أن العناية بجذور المسرح العربى، وطبيعته ووظيفته فى الحاضر، لم تكن بمعزل عن الماضى الذى مهّد لوجودها، سواء فى صلاتها بالأمس، أو فى تفاعلها مع الحاضر. إننا هنا نضع فارقاً فى النظرة التاريخية الحاضرة التى تعرف كيف تستثمر ذلك التراث فكرا وزمنا متجددا متطوراً، لتقديم جواب دال على وضعية مطروحة هى: «هوية المسرح العربى». إنه البحث فى هذا الإشكال بغية خلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذى مورس عليه الفعل؛ إنها الفرضية الجوهرية لنظريات المسرح العربى، وهى مقبولة بالبداهة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة.

لقد تولدت من هذه الصلة بالماضى - ومن الوضعية المطروحة - «هوية المسرح العربى» والمحفزات الموضوعية التى جلبت توفيق الحكيم وعلى الراعى ويوسف إدريس إلى ساحة التأمل والقراءة المغايرة والمتعددة للظواهر المسرحية العربية؛ ساحة كانت مليئة برغبات استنبات الأصول ، أو غرس أصول جديدة، بأمل إثارة الانتباه إلى أهمية وفعالية وضع أصول للإبداعية العربية فى الحقل المسرحى. وهو ما جعل آراء توفيق الحكيم - فى هذا المجال - تقوم على الاختيار، والتفسير، والتحليل؛ حيث جعلته يصوغ موقفه من الماضى والحاضر بعد أن تعامل مع أنواع التمثيل كافة؛ من الأسطورة إلى الحلم والرمز والإيديولوجيا وحتى الشعور بالعبث. ففى نطاق البحث عن قالب مسرحى عربى نجده يقول:

«فلا غضاضة إذن فى البحث والتنقيب داخل ماضينا السحيق لننفض الغبار عما يمكن أن يصلح لعصرنا الحاضر، وعما يمكن استخدامه لحمل آثار الحضارة التى نعيشها.

فنحن إذن ببعثنا الحاكى والمقلد والمداح وجمعهم معا، سنرى أن فى استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من أسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيراندللو ودرنمات... كما أن فى استطاعتهم أن يحققوا الأمل الذى طالما تمناه الجميع فى كل مكان وهو: «شعبية الثقافة العليا»، أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمى الكبرى»[٣].

إن توفيق الحكيم يبحث فى «قالبه المسرحى» عن الصيغة المستحيلة، «أورو عربية»، إلا أنه لم يستطع التحرّر من منافسة الشكل الغربى، والنجاح على المستوى التطبيقى، إنه فى تنظيره كان يهدف إلى التخطيط لمستقبل مسرحى يريد أن يكون على صورتين «الأنا» و«الآخر / الغرب». إنه التنظير الذى يمارس من منطلق ثوابته عنف الخضوع والإخضاع. إنه التخطيط الذى يقيس وجوده بوجود الغرب، وهو ما وجدنا له مثيلا فيما كتبه يوسف إدريس فى دراسته «نحو مسرح مصرى» المنشورة فى مجلة «الكاتب» عام ١٩٦٤ من يناير إلى مارس، التى ضمها إلى أعماله الكاملة فيما بعد، فهو عندما تساءل: «أين المسرح المصرى؟» كان قد حدد الجواب مسبقا، وهو تحويل الغائب حاضرا فى ممارسة مسرحية تكون فيها مواهب الشعب التمثيلية والتأليفية، ووجدانه وعقله الباطن والواعى، مواد خاماً للمسرح

الشعبي المتمثل في السامر، سيما وأن بداية مسرحنا المعاصر - في رأيه - كانت ولادة غير شرعية للمسرح الفرنسي:

«هذه الحركة التي تعتبر بداية حقيقية لمسرحنا المعاصر نستطيع أن نسميها بكل ثقة أنها كانت ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتطور الأمر من الترجمة الحرفية إلى التعريب والاقتباس، وليس فقط ترجمة واقتباسا للنصوص وإنما لمدارس التمثيل وللتقاليد المسرحية»(٤).

هذه - في رأى يوسف إدريس - المشكلة التي تواجه جميع المشتغلين بالمسرح المصرى والمهتمين به، لأنها - في نظره - ليست مشكلة تختص بالتأليف المسرحي وحده؛ ولكنها تشمل طرق التمثيل والإخراج وحتى شكل المسرح نفسه وهندسته. ولأنها مشكلة خطيرة، فقد جعلته يقترح تطوير المسرح الذى يتلاءم والطبيعة المصرية:

«ولكي نكتشف مسرحنا الحقيقي الخاص بنا علينا أن نسلك طريقا مختلفا تماما، يكاد يكون عكس الطريق الأول، طريقا أشق قليلا، لأن علينا فيه أن نكتشف أنفسنا ونكشفها في نقطة يكتنفها غموض كثير هي طبيعتنا الدرامية وكنهها المسرحي؟»(٥).

إلا أن إدريس سرعان ما يناقض نفسه بنفسه، ويدحض دعوته، عندما يعتبر أن تأسيس مسرح عربى يعتمد على السامر الشعبى، سيبقى رهين الغرب:

«إننى أعتقد أننا مهما غيرنا وبدّلنا وطوّرنا فى المسرح الأوروبى فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا»(٦).

أما على الراعى، فقد أثار نقاشا حادا حول صيغة الارتجال المصرية، لكونها أصيلة وغير مستوردة من الغرب. لذا، يدعو إلى خلق مسرح مرتجل يهتم بلغة العرض التي يشترك الكل في إبداعها وعرضها بشكل ارتجالى بدل النص المكتوب سلفا، ولكى تتشكل هذه الصيغة المسرحية يجب أن يكون العرض شاملاً تمتزج فيه الدراما بالرقص، والغناء والموسيقى والرقص عرض يرضى عنه الحضور فى مشاركة تلغى ثنائية الممثل/ المتفرج دون تكلف أو افتعال. إن فنان الارتجال عند على الراعى ينبغى أن «ينظر إلى مسرحه على أنه عرض شامل لفنون عديدة»؛ فهو يستخدم الرقص والغناء الشعبى خاصة لإمتاع المتفرجين «ولإصدار حركات ورموز بروح جديدة لاتخاطب العقل بقدر ما تخاطب الحس كله»(٧).

التنظير للمسرح العربى بين القبول والرفض

لقد ظلت الدعوة إلى قالب مسرحى عربى، وإلى شكل السامر والكوميديا المرتجلة، مسكونة بهذا الجدل المبدئى حول جذور المسرح العربى، ووظيفة العمل الفنى داخل المجتمع العربى ليصبح ذا شكل خاص.

إن هذا النوع من التنظير - فى خطوطه العامة - يهدف فى نظرنا إلى وضع قواعد وأسس لأشكال أدبية خاصة كالفن المسرحى، مما يدعونا إلى وصفه بالجمالية؛ لأنه يضع الطرق والأهداف التى يتبعها الآخرون فى ممارستهم الفنية. ويعتبر محمود أمين العالم هذه العملية إيجابية وذات دور فعال وحيوى فى المجال الثقافى، لأنها تكسبه قوته وانسجامه، وفى رأيه:

«أن الفكر النظرى هو عصب الثقافة، والمصدر الأساسى لكل تعبير أو مسلك إنسانى أدبيا كان أو فنيا أو إداريا أو تشريعياً أو اقتصادياً أو تربوياً أو سياسياً أو عسكرياً.

إنه وراء كل فعل إنسانى مستتراً كان أو ظاهراً، إنه منظومة المفاهيم والتصورات العامة التى يستند إليها الإنسان فى تعبيره ومسلكه، وهى خلاصة خبرته الاجتماعية الحيّة، ووسيلة لمعرفة الواقع من حوله والسيطرة عليه»[٨].

وإذا اعتبرنا أن تنوع تجارب المسرح العربى ـ متعددة المشارب والاتجاهات ـ قد أثرت بشكل قوى فى نحت مجموعة من الأحكام الأدبية، والمناهج، والطرق التى تبناها النقد المسرحى عامة، والتنظير بخاصة، فإن التقويم الإبداعى لهذه التجارب يؤكد أن التنظير للمسرح العربى قد ولد من رحم الفعل المسرحى. إنه الوليد الذى يلده الإبداع، أو الأب الذى يلد الإبداع: الشئ الذى يضمن حيوية هذا الفن وتجديده. ثم إن قبول التنظير وإيجاد العلاقة بين الإبداع والتنظير، يجعلاننا نتساءل متى يتصلان؟ ومتى ينفصلان؟ هل حقيقة أن حضور أحدهما لا يمكن أن يتحقق إلا على حساب غياب الآخر؟ يجيب عبدالكريم برشيد عن السؤالين قائلا:

«التنظير المسرحى هدم وبناء، نفى وإثبات، تشكيك وإيمان، لأنه لا يقنع بالجاهز الثابت، كل شئ لديه متحرك ومتجدد، إنه يتعامل مع المسرح، ليس كحركة، ولكن كعلم، أى كمجال للبحث التجريبى والميدانى المستمر»[٩].

عندما طرح جاك بيرك السؤال التالى: «أين المسرح العربى من عالم اليوم؟»، كنا نعتقد أن الجواب سيؤكد الحضور والموقع لهذا المسرح فى الأدب العربى والحياة العربية؛ لكن النفى، والإلغاء، والتشكيك فى وجود المسرح العربى، كان محفزا للمبدعين المسرحيين على الإجابة عن سؤاله من منطلق مغاير، ومن القناعة التى تكشف عن الممارسة التى تمتح مكونات وجودها من التجريب، ومن اكتشاف آفاق جديدة. يقول جاك بيرك:

«فالمسرح العربى لا يزال يفتقر إلى اللون التراجيدى (أو «المأساوية» كما يحاول تعريفه علماء الأدب العربى الآن) رغم وفرة المواضيع الملائمة، ولا يعبر عن هذا اللون إلا فى الشعر والقصص. ولكن، أليس الاضطراب والغيبوبة، وعلى حد قول الكلاسيكيين، أليست «الشفقة والهلع» هى التى تمد الغناء الذى يملأ المسرحية عوضا عن أن توفر المسرحية اللون الدرامى»[١٠].

إن هذا الموقف لا يجيب عن السؤال المطروح «المسرح العربى كائن أم غير كائن» إلا بهدف التشكيك فى الموجود، وجعل الحاضر غائبا، والناطق صامتا، والجلى خفيا، والسؤال جوابا قاطعا. إننا نعتبر أن مثل هذا الموقف جزء لا يتجزأ من عملية الرفض والنفى لكل نظر، وتحليل واجتهاد وتساؤل يمكن أن يقدم المسرح العربى على حقيقته. ونضيف إلى موقف جاك بيرك القائم على القول بـ «طغيان الغنائى على اللون الدرامى فى كتابة النص المسرحى» إلى الآراء التى ترفض التنظير بدعوى:

١ ـ التضخم فى البيانات المسرحية والتنظير، فى الوقت الذى بدأ يقل فيه عدد العروض المسرحية بل وتقلصت الممارسة.

٢ ـ عدم وجود تراكم مسرحى يؤهلنا إلى الدخول فى مرحلة التنظير.

٣ ـ إن اكتمال صورة التجارب المسرحية العالمية وما وصلت إليه من تنوع واختلاف إنما كان من باب التطبيق والممارسة وليس من باب التنظير.

٤ ـ غياب الجدل الفنى، والسجال الفكرى ـ الجماعى ـ فى زمن طغت فيه الفردانية التى يبحث فيها الفرد «المنظِّر» عن الزعامة ومخالفة الجاهز والمعروف الشائع.

٥ - إخفاق وعجز النظريات العربية كلها — وفي جميع المجالات - عن إنتاج جهاز نظري مستقل، سواء من وحي معرفتها الأصيلة، أو بالاتصال بمعرفة ثانية.

لقد قابل هذا الرفض دعوة ملحة إلى اعتبار التنظير عملية تجديد، والتجديد - طبعا - يفضح التقليد ويعرّيه. فهو ينطلق من منطلقات فكرية جديدة ومتحررة؛ وبذلك، فهو يدرس المفاهيم الشائعة، والمصطلحات الرائجة، بغية تكوين نظرية تضم مجموعة من المبادئ العامة المتناسقة والتفسيرات المترابطة، والمناهج النوعية التي تنبثق من درجة كبيرة من التفحص الشامل والدقيق للظاهرة المسرحية في العالم العربي.

ونحن نرى أن أحد المعايير الأساسية لقيمة مثل هذا النتاج، هي مقدار تمثيله لرؤية متناسقة للعالم على مستوى المفهوم، وعلى مستوى الصورة اللفظية أو الصورة الحسية، خصوصا:

«وأن التفسير العلمي لنتاج ما، لا ينفصل عن إبراز قيمته الفلسفية أو الجمالية، مما يفترض استخراج الرؤية المعبر عنها والتأويل الموضوعي لها. نحن نعرف مع ذلك أن الرؤية المتناسقة ليست هي المعيار الصالح الوحيد. في العلوم تتدخل الحقيقة، أما في الفن فإن المعايير تناسب الواقعية»(١١).

إن إبراز القيمة الفلسفية والجمالية لنظرية المسرح العربي إنما تكمن في الطفرة النوعية التي بلورت المبادئ العامة في التنظير، وهي تتجلى، بوضوح أكثر، في رؤيتها المهووسة بالدعوة إلى تحصين المسرح العربي من خطر كل تيار تغريبي يريد أن يبحر به في غير مجراه الطبيعي. إنها تحمل في ذاتها معنى التقعيد، أي وضع قواعد جديدة وفق تصورات معينة، ورؤية للعالم تعكس مجموع الطموحات، والمشاعر، والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة أو فرقة. إنه تحقيق لهذا الوعي الطبقي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما، وذلك بواسطة عمل يقوم على أساس النقاش: يناقش الذي قبله، ويقدم نفسه - أيضا - للنقاش، وهو ما يجعل من المنظر - في جماعة أو فرقة - واضعاً للقواعد الجديدة التي على الناقد أن يستجليها من العمل الإبداعي أثناء عملية تناول النص. وبهذا يفيد النقد من التنظير، كما سبق أن أفاد التنظير من النقد، ليكون مجموع الإنتاج النظري - في نهاية المطاف - مشروعاً ثقافياً للنهضة والتحديث، لأنه يقدم تصور المسرحيين للحاضر والمستقبل. وهو - بالطبع - تصور ثقافي صرف، انطلاقا من كون المجهود الثقافي طغى على كل جوانبه، زيادة على هدفه الرامي إلى تطوير الفعل المسرحي، تطويراً يحمل معنى الجماعة وممارستها، لتركيز جملة مفاهيم وتصورات لتحقيق هذا التطوير.

عندما قلنا إن نظرية المسرح العربي لم تأت من فراغ، فهذا يؤكد ما قاله رينيه ويليك حول تأسيس أية نظرية أدبية، مشيرا إلى أن لكل المذاهب الأدبية والفكرية إرهاصات سابقة، وأن قنوات الحوار تبقى موصولة بين الثقافات والأزمنة والأمكنة، وفي ذلك يقول:

«لابد من أن نعود إلى مهمة تشييد نظرية أدبية، أو نظام من المبادئ أو نظرية قيم تستمد بعض أفكارها من نقد الأعمال الفنية ذاتها، وتستمد بعضها الآخر من التاريخ الأدبي. إلا أن هذه الفروع الثلاثة مستقلة عن بعضها وستظل كذلك: فالتاريخ لا يستطيع أن يستوعب النظرية أو يحل محلها، والنظرية لا يمكن أن تحلم باستيعاب التاريخ»(١٢).

هذه التمييزات التي وضعها رينيه ويليك تحتاج إلى توضيح أكثر وتحليل أعمق، خصوصا عندما نربطها بإشكال الحديث عن نظرية الأدب والنقد والتاريخ. إنها التمييزات والاهتمامات المتعلقة بمسائل التفسير، وتحديد الصفات والخصائص، ثم - بعد ذلك - التثمين

والتقويم، وهي المسائل التي تعدّ من المميزات الخاصة للدراسات الأدبية. إنها الأمور التي نميز بها بين نظرية الأدب، والنقد، والتاريخ؛ وهو ما جعل «ويليك» يؤكد استقلال هذه الفروع عن بعضها حيث قام برفقة أستن وارين برصد هذا التمييز. علينا أولا - يقول وارين وويليك:

«أن نميّز بين النظر إلى الأدب كنظام غير خاضع لاعتبارات الزمن، وبين النظرة التي تراه في الأصل على أنه سلسلة من الأعمال المنظمة حسب نسق تاريخي، وعلى أنه أجزاء متممة للعملية التاريخية. ثم هناك تمييز أبعد من دراسة المبادئ والمعايير الأدبية ودراسة أعمال معينة سواء أكانت دراستنا لها حسب التسلسل التاريخي أو [كذا] بمعزل عنه، ويبدو من الأفضل أن نلفت النظر إلى هذه التمييزات بأن نضع في باب «نظرية الأدب» دراسة مبادئ الأدب، مقولاته، معاييره وما أشبه ذلك، وبأن نفرقها عن دراسة أعمال فنية معينة بتسمية هذه باسم «النقد الأدبي» (وهو سكوني في معالجته) أو باسم «التاريخ الأدبي»، وبالطبع، إن «النقد الأدبي» يستعمل غالبا بطريقة يتضمن معها كل نظرية الأدب، غير أن مثل هذا الاستعمال يهمل تمييزاً مفيداً. كان أرسطو منظّرا، وكان سان بوف... في الأساس ناقدا»(١٣).

ودون شك، فإن التمييز الذي وضعه رينيه ويليك وأستن وارين بين نظرية الأدب والنقد والتاريخ، جاء بسبب التداخل في استعمال مصطلحي «نظرية الأدب» و«نظرية النقد»، بالإضافة إلى مصطلح ثالث هو «نظرية التاريخ الأدبي». ومن اقتراحهما التمييز بين نظرية الأدب بوصفها ذات طابع نظري مبدئي، و التاريخ الأدبي والنقد الأدبي بوصفهما ممارسة للنظرية، نرى أن المشكلة ليست في التداخل وحده، ولكن في التصور؛ ذلك أن نمو النقد النظري أخذ بالتدريج يجعل من فهم طبيعة الأدب ووظيفته جزءاً من نظرية النقد.

وبعيدا عن التعميم، نقول إن نظرية الأدب تتناول أمورا مثل طبيعة الأدب، ووظيفته وعلاقته بأنظمة المعرفة الأخرى، والعملية النفسية للإبداع الأدبي، وسر تأثير هذا الإبداع وسيرورته، ووظيفة اللغة والبيان والتصوير والخيال والأسطورة في كل ذلك. في حين، كما يقول حسام الخطيب، إن نظرية (النقد) ستنطلق من هذه الأمور لتصبّ اهتمامها على طرق تحليل النصوص وتذوقها والكشف عن مكوناتها من جهة، ولتتعامل بالتفصيل، من جهة أخرى، مع أمور نظرية وفنية، مثل مبادئ النقد والتمييز الذوقي، والأسس النظرية لمناهج النقد، ونقاط الالتقاء والتمايز بين الأجناس الأدبية، وأصالة الأعمال الأدبية وموثوقيتها، وسيرورتها ومختلف المسائل المتعلقة بالموقف النقدي والتذوقي منها (١٤).

على ضوء ما تقدم، فإنه من المستحيل فصل مشاكل الإبداع وعوائقه عن مشاكل نقده وتقويمه، لأنهما غالبا ما يلتقيان ويشتركان في أكثر من مسألة، وهي المشاكل ذاتها التي تعيش فيها النظرية العربية في الأدب والنقد، سواء في دراسة مبادئ الأدب ومقولاته أو معاييره ومفاهيمه. إلا أن الفرق يظهر في الرؤية العربية للأدب والنقد، وهو الاختلاف الذي تفصح عنه وشائجها القوية وارتباطها بالتاريخ العربي، وتراثه، والعقلية، والمرحلة الاجتماعية، مما يدل على أن لكل نظرية هويتها الخاصة وتجددها الدائم، كما أن لها صفة الكونية عندما تلتقي بالأصول العامة، وهذا لا يعفيها من أن تأخذ تلويناتها الخاصة، وصوتها المميز من المكان والزمان الذي تنتمي إليه.

إن من هذه الوشائج يتم تشييد أصل التنظير ـ الذي هو الظاهرة المسرحية ـ الذي يحقق ذاته من جود تراكم كمي/ تراكم نوعي للعمل الإبداعي عامة، والمسرح/

الفرجة من حيث هو ممارسة وتطبيق. إنه يتكون فى الرحم الذى ولدت فيه الممارسة، ويتفاعل مع المعطيات والميكانيزمات المتحكمة فى خلق الظاهرة، أو الظواهر، لكى يخلق المفاهيم، ويحدد التصورات، ويطور فعل البناء، لكى تترسخ تجربة المسرح الجمالية فى نسيج التجربة الاجتماعية لتحرير المسرح فى الوطن العربى من جمود الصيغة الأوروبية.

من هنا، سنتعامل مع نظريات المسرح العربى والبيانات الصادرة من الجماعات، ولا نقول المدارس، مقربين إلى اهتمامنا النظرية بوصفها ذات طابع نظرى مبدئى، متجاوزين فى كثير من الأحيان التاريخ الأدبى والنقد الأدبى بوصفهما ممارسة للنظرية.

إننا نعتبر أن الكتابات التنظيرية لتوفيق الحكيم، وعلى الراعى، ويوسف إدريس، وبيانات جماعة المسرح الاحتفالى بالمغرب، وفرقة الحكواتى اللبنانية، والسرادق، والمسرح المتجول بمصر، والمسرح الجديد بتونس، وماكتبه سعد الله ونوس، وعلى عقلة عرسان، ورياض عصمت من سوريا، إضافة إلى «الفوانيس» الأردنية، جزء من بناء ثقافى عام دخلت فى تكوينه قوانين عكست الواقع المتحرك، فلم تكتف بالتآلف معه، بل صار عنصرا يحدد تحويل الموجود. إن وعى هذه الكتابات ليس صورة فوتوغرافية جامدة للواقع، ووعيها ليس انبثاقا ميكانيكيا من العالم المادى، بل إنه انعكاس معقد لتناقضات الواقع العربى، وهو ـ أى الوعى ـ إذ يعرفنا بقوانين الواقع العميقة، وبالممارسة المسرحية المهنية، فإنه يدل الممارسة العملية الجديدة على الطريق البديل للتغلب بفعالية على تناقضات الواقع؛ إنه يريد أن يصير قوة حاسمة لتحويل العالم وتغييره. من هنا، لم تسقط هذه الكتابات فى هوّة الخلط والسرعة فى الأحكام، ولم تنعت نفسها بأنها مدرسة للمسرح تريد أن يكون لها مريدون وأتباع، وإنما تريد فقط للخطاب التنظيرى وللظاهرة المسرحية العربية أن تنمو وتزدهر فى ظل حرية الانتقاد وصراع الرأى. وفى هذا الباب ترفض الاحتفالية:

«أن تتحول إلى مدرسة أو مذهب أو مدرسة يكون لها تلاميذ، أو مذهب يكون له أتباع ومريدون وطقوس وتعاليم جامدة، إن الاحتفال فى جوهره هو التعبير الحر والتلقائى عن الحياة وهى فى حالة الفعل والحركة لا فى حالة الثبات والسكون.

إننا لا نتقيد بالنظرية الاحتفالية، ولا نوصى بذلك، لأن النظرية ـ ومهما جاءت نتيجة لاستقراء الواقع، أو من جراء التجريب الميدانى ـ فإنها أبدا تبقى قابلة للنقاش، ومن هنا كان التنظير مجرد منطلق فقط للتعامل الواعى، سواء مع الإنسان (الممثل ـ الجمهور ـ القضايا) أو مع المادة (الديكور ـ الملابس ـ الألوان ـ الإكسسوار)»(١٥).

وهو الموقف نفسه الذى قدمته «الفوانيس» فى تجربة كانت بدايتها:

- دروس من الحركة المسرحية المحلية.
- دروس من الحركة المسرحية العربية.
- دروس من المسرح العالمى.

والنتيجة:

«أسلوب مسرحى واضح المعالم، مرتبط ارتباطا وثيقا ومحكما، بطبيعة المسرح العالمى والعربى، والمحلى، وملازم للتطور، ومعتمد على الطاقات والإمكانات التعبيرية الشعبية، القريبة والبعيدة زمانا ومكانا»(١٦).

إن ملازمة التطور لدى فرقة «الفوانيس» يحمل دلالة الحركة والتغيير والتبدل. وهى الصفة التى تحدث عنها بيان فرقة «الحكواتى» اللبنانية، القائم على تغيير نوعية

العلاقة مع الإنتاج المسرحىَ، وتغيير نوعية العلاقة مع الجمهور، وهذا يظهر عندهم فى أسلوب العمل الجمعى، وفى اختيار الموضوع، وفى الكتابة، وفى إعداد الممثل، وفى كسر الإيهام المسرحى، وفى مشاركة الجمهور فى تنظيم العروض.

إننا نعتبر هذه التجارب ـ فى تعددها وتنوع انتماءاتها وأسمائها ـ ضرورية لإعطاء المسرح العربى اختلافه داخل الائتلاف، ووحدته داخل التعدد، وتغيره الحتمى الذى يساير باقى الأنواع الأدبية الأخرى وسط الحقل الثقافى، بعيدا عن التعسف أو التحديدات التى يضع الدارسون داخلها المذاهب الأدبية، فيعزلونها عن التفاعل والمثاقفة والتطور. وهذا ما جعل جماعات المسرح العربى تنفى عنها صفة المدرسة الأدبية، لأن ذلك أكبر من أن يتحمل مسؤوليته فرد أو جماعة. إن المدرسة الأدبية كما يعرفها عبدالمنعم تليمة تكون:

«استجابة لحاجة جمالية فى واقع تاريخى اجتماعى محدد. فالمدرسة الأدبية ـ والفنية عامة ـ لا تنشأ بإرادة فنان فرد، ولا باتفاق مجموعة من الفنانين، وإنما هى جزء من بناء ثقافى عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع. أى أن المدرسة تستجيب فى مضمون نتاجها الأدبى للمثل العليا الفكرية والروحية فى مرحلتها الاجتماعية، كما أنها تستعين فى طرائق التعبير والأداء بالخبرة الجمالية والذوقية والتكتيكية فى هذه المرحلة» (١٧).

إلا أن هذا التعريف لا يمكن أن يظل بعيدا عن التجربة المسرحية العربية والتنظير لها. فهناك بعض المواصفات التى يمكن أن نجدها متوفرة فى هذه الجماعات وبياناتها؛ مثل «ربط المسرح بالمجتمع»، وكون رؤية العالم ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ ليست واقعة فردية، بل هى واقعة اجتماعية تنتمى إلى مجموعة أو طبقة.

إن التنظير للمسرح العربى قد نقل المسرح العربى ـ كما يقول عبدالكريم برشيد:

«من حال الصمت إلى حال الكلام، ومن السكون إلى الحركة، ومن التبعية إلى الاستقلال، لقد فجر التفكير ـ حارا وقويا ـ فى اللامفكر فيه، وأثار الحديث حول المسكوت عنه، وبهذا فقد حرر الجانب المشلول والمقموع فى المسرح العربى، أى جانب النظر والتحليل والاجتهاد والتساؤل»(١٨).

فما هى إذن أسئلة التنظير؟

وما قضاياه؟

التنظير المسرحى ووضع الأسئلة الصعبة

نقر فى البداية أن هناك مجموعة حقائق تتعلق بوضعية المسرح العربى تستدعى التحليل والمناقشة حتى تيسر بلورة الأسئلة المنبثقة من نظريات وبيانات المسرح العربى. هذه الحقائق التى تكشف عن عملية الجذب التى يخضع لها هذا المسرح نتيجة تعدد التيارات والألوان التى تغريه بالسير فى اتجاهها، والاحتكاك بمختلف الاتجاهات الغربية لتعرف المدارس والمذاهب ذات الحضور المميز فى الممارسة المسرحية العالمية.

ولا يختلف اثنان فى أن مواكبة هذه النظريات والبيانات للممارسة المسرحية كانت بهدف التفسير النظرى لتمييز المسرح عن غيره من أوجه النشاط الإبداعى، فى مجالى الشعر والرواية، ولتعرف مهمة ووظيفة هذا المسرح بالنسبة إلى المبدع، وتأثير ذلك على المتلقى فرداً كان أو جماعة، وكذا من حيث طبيعة

الأداة التى يتوسل بها المسرحيون العرب لتوصيل آثارهم وتحقيق مهماتهم.

لقد كانت نتيجة هذا التفسير النظرى الذى اضطلعت به فرقة الحكواتى من لبنان، وجماعة المسرح الاحتفالى من المغرب، والفوانيس الأردنية، والسرادق المصرية - هو الكشف عن أن المسرح الأكثر انتشارا وذيوعا وهيمنة فى الساحة العربية ـ ضمن مقاييسه وأوضاعه الثقافية ـ هو بالتأكيد الأقل حداثة وجذرية. إنه الشكل الذى تكون بواسطة معرفة تمت من خلال نظريات جزئية تمثل مدارس واتجاهات غربية مختلفة، ولكنها لا تمثل المسرح بوصفه كلا. وعليه، كان لابد من الرجوع إلى المنابع الأصلية لتكوين نظرية تتيح لها الممارسة الحداثية إمكان تجريب فى الشكل والمضمون على السواء، وتخوّل للمبدع إمكانات الخلق الجديد والتشكيل الجديد للواسع، ليصبح أساس التجاوز ـ المبحوث عنه ـ لتغيير وتثوير الواقع الفنى وبعث الوعى الجديد والإسهام فى خلقه.

إن عملية التنظير المسرحى ـ هاته ـ كما يقول عبدالكريم برشيد:

«ليست فعلا اعتباطياً، لأنها جاءت فى منعطف تاريخى خطير ـ الطريق ممتد وطويل، وهو يغرى بالسير فيه، ولكنه لابد أن نتوقف لحظة لنتساءل:

إلى أين يتجه هذا المسرح، وإلى أين يسير؟

إن الصمت لم يعد ممكنا، وقضاء الحاجات بتركها هو العبث بعينه، إن المسرح العربى يحقق تراكمات مهمة فى ميدان الكتابتين الأدبية والسينوغرافية، ولكن هذا هل يكفى؟ لكن التراكم الكمى إذا لم يؤد إلى تغيير كيفى ما قيمته؟ مثل هذا التغير، هل يمكن أن يتحقق فى غياب تصور نظرى؟ أبداً لا يمكن. ضمن الإبداع يبدأ التنظير، ومن التنظير يبدأ الإبداع، وبغير هذا يفقد المسرح خلفيته التى تسنده وتدعمه، كما يفقد أسسه النظرية التى تعطيه مشروعية الوجود وتنير له سبل الخلق والتجدد»(١٩).

هذا الحديث الذى يتناول قضية التنظير والإبداع، إضافة إلى ما حققه المسرح العربى من تراكمات ـ فى مجالى النص الأدبى، والفرجة، والتنظير والثقافة ـ تجعلنا نتوقف عند التيمات المركزية التى تكاد تؤم كل المساحة النصية لبيانات المسرح العربى؛ حيث ترى أن تجربة هذا المسرح - الحالية - فى حاجة إلى إعادة النظر فى مخططاته الحالية، ليعيد صوغ معماره الدرامى صياغة أدبية وفنية تراعى المتلقى الذى تتوجه إليه، للإسهام فى صناعة ثقافته وفنونه لتحفزه على المشاركة فى تنمية مجتمعه اجتماعيا واقتصاديا، ولتصبح الدعوة فى كل جوانبها مكتملة ومنسجمة، على اعتبار أن الوعى بالثقافة هو وعى بالزمن فى جدليته المستمرة والسائرة نحو التجدد والتغير. وهذا ما كان مفتقدا فى كتابات الرواد وأسئلتهم. وليس غريبا أن يظل هذا الوعى مغيباً ومطلوبا ـ فى آن ـ إلى الوقت الحاضر، لأن الممارسة الفكرية ظلت فوقية، أزال عنها حيويتها وفاعليتها بعدها عن حيوية الواقع والزمن الحضارى.

عندما نأخذ الأصوات المعبرة عن هذه التيارات، بوصفها نماذج، نجد فرقة الحكواتى وجماعة المسرح الاحتفالى والفوانيس، وهى تجارب مسرحية عربية تجمع بين التنظير والممارسة، بين إلغاء الثابت وتجريب المتحول، إنها تنطلق من منطلق واحد هو إرادة تجذير الفن المسرحى فى المجتمع العربى بجعله ورشا مفتوحة باستمرار للبناء وإعادة البناء. ففرقة الحكواتى التى تشكلت، واجتمعت عناصرها (غير الثابتة بالضرورة):

«يحدوها دافع مشترك هو الحاجة إلى التعبير عن المسرح، رافق هذه الحاجة وعى لعدم

> إمكانية تحقيقها عن طريق المسرح السائد، ومرد ذلك بالدرجة الأولى إلى التناقض المتأصل بين تركيبة المسرح السائد وبين ما تتطلبه تلبية تلك الحاجة » (٢٠).

هذا الموقف ـ بما يحمله من طموح إلى تجاوز الموجود، يلتقى بالبند الأول لبيان جماعة المسرح الاحتفالى الذى ينتقد المسرح السائد، ويسعى إلى إحداث ثورة فى الذوق العربى الذى يتعرض للاستلاب، سواء من طرف السينما المصرية أو الأمريكية أو الهندية. يقول البيان:

> «شعورا منا بوجود تجانس وتماثل فى الرؤية بين تجاربنا فى الميدانين: الإبداعى والنظرى، وإيمانا منا ـ أيضا ـ بأن الأسس التى يقوم عليها المسرح العربى حاليا هى أسس زائفة ومختلفة لأنها نابعة بالأساس من بيئات زمانية ومكانية مختلفة»(٢١).

أما الفوانيس ـ وبعد دراسة مستفيضة لوضعية المسرح العربى، وبحثا عن مزيد من سبل «التفاعل والتواصل والتوافق» ـ فقد وضعت هذه الفرقة نفسها أمام التحدى بأن شرعت فى إرساء أسس مسرحية مغايرة تتغذى على ما أفرزه وجدان الإنسان عبر تداخل الحضارات، بهدف بناء الـ «نحن» الاجتماعية. هكذا:

> «بدأت «الفوانيس» لعبتها مع محصلات المعرفة، مع المفاهيم، والموروثات الاجتماعية المختلفة، والمدركة، فقد بدأ الإنسان ببناء تلك المفاهيم وتلك الموروثات ليشعر بالمتعة فى هدمها، وذلك للوصول إلى بناء مفاهيم جديدة مستطورة على أنقاض الأولى، ثم يهدمها مرة أخرى... وهكذا»(٢٢).

إن عملية الهدم والبناء بحثاً عن مفاهيم جديدة ومتعة مغايرة ـ لم تأت اعتباطا، وإنما جاءت وليدة الوعى بمكونات الظاهرة المسرحية السائدة. وهو ما لمسناه بعمق أكثر لدى فرقة الحكواتى التى أدركت الصعوبات التى تحول دون إيجاد عناصر تكوين المسرح البديل. وحتى يتحقق شرط الإبداع والتغيير أكدت هذه الفرقة ضرورة تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحى، وتغيير نوعية العلاقة مع الجمهور؛ إذ بدون هذين الشرطين يستحيل إحداث تغيير جذرى فى بنية المسرح السائد «كمسرح غربى وقمعى فى جوهره»(٢٣).

هذه التجارب والآراء والمفاهيم ـ مهما تباينت واختلفت أسماؤها وتعددت خطاباتها ـ لا تخرج عن كونها تتحد فى تأكيد أن «المسرح» احتفال شعبى، يسمى الحكواتى أو المداح أو الفوانيس أو البساط أو الحلقة. إنها العودة إلى هذه الممارسات المفتوحة لنقد المسرح الأرسطى المهيمن، وبناء مفاهيم مغايرة.

وهذا الرفض للمسرح الأرسطى، ونقده وتجاوزه، نعتبره من التيمات الأساسية فى نظريات المسرح العربى الحديثة، لأنها بداية وعى جديد أنتج موقفه داخل الخطاب النقدى المسرحى على مستويين:

١ - التمرد على المسرح الأرسطى.

٢ - أو على الأقل على القراءة الإيطالية لأرسطو.

لقد طرحت ـ داخل هذا الخطاب النقدى ـ مجموعة من الأسئلة عن كيفية الربط بين المسرح الجديد بالشروط العربية الجديدة، سيما فى مرحلة السبعينيات التى كانت فترة الانفتاح على المسرح الغربى المعاصر ومساءلته، واستيعاب مفاهيمه، وفى الوقت ذاته كانت مرحلة التعبير عن الأصالة العربية اعتمادا على التراث الشعبى، ومسرحته، وخلخلة الجاهز فيه، وتقديمه وفق قراءة تطالب المؤلفين والمخرجين ـ العرب ـ بالتخلى عن النموذج الغربى، و«القاعة الإيطالية»، تجاوزا لكل المسرحيات التى كتبت قبل هذه الفترة فى قالب غربى. والحسم فى أن الإجابة الثقافية ـ عن هوية المسرح

العربى، التى كانت موزعة بين الوفاء للتقليد والانخراط ـ كليا ـ فى المشروع الثقافى الغربى، يجب أن تكون منطلقة من ثقافة السؤال وليس من ثقافة الثبات والجمود.

لقد ظهرت ـ مع التمرد على المعلم أرسطو ـ بيانات ونظريات حاولت استنبات أسئلة جديدة ومقومات مغايرة، سيما بعد هزيمة يونيو ٦٧، حيث أصبح المسرح العربى يسأل ويجيب، يطرق الأبواب المغلقة بواسطة المساهمة الفعالة والإيجابية للكتاب والمخرجين والنقاد؛ هؤلاء الذين حذروا من خطر الانزلاق فى فصل المسرح عن الحياة، أو الترويج لمقومات مسرحية مستقلة عن المجتمع والإنسان والسياسة والتطلع الجماهيرى للمصير والقضايا، وهو ما جعلهم يتجهون إلى «تسييس» الخطاب المسرحى وإعطائه دوره الطليعى فى ربط تأسيس حركة المسرح الجديد بالدعوة القومية؛ حيث يستطيع أن ينمو، وينضج، وينبثق من القدرة على التحدى والصراع. إن المسرح العربى ـ كما يقول محمود أمين العالم:

«بدأ بعد ١٩٦٧، مرحلة جديدة إذ أخذ يشارك حوار الأمة العربية كلها، هذا الحوار الذى تجلى فى التساؤل الكبير: من نحن؟ إلى أين؟ كيف؟ إنها المطالبة بتجديد الندوات وتثوير الثقافة، وخلق ثورة ثقافية فى داخل كل إنسان، فى داخل كل موقع، لأن بغير هذا الإنسان الثورى لن يستطيع أن يحمل السلاح، ولن يستطيع أن يحرك المصنع، وبالتالى لن يستطيع أن يحرك الحياة»(٢٤).

إن المسرح ـ فى منظور محمود أمين العالم ـ أداة ثورية بالغة الأهمية، من أجل تجاوز الهزيمة، والتمزق والتخلف، ومن أجل لقاء الإنسان العربى بالإنسان العربى لقاء عميقا جادا واعيا. المسرح ـ يقول محمود أمين العالم:

«يستطيع بتلاق كهذا أن يتجاوز الحدود المصطنعة فى الوطن العربى. وهذه ظاهرة جديدة مبشرة. المسرح العربى آن له أن يتحرك عبر الحدود ليلتقى بالإنسان العربى فى كل مكان موحداً متفاهماً متبادلا الخبرات. المسرح العربى لقاء مباشر بين الإنسان العربى والإنسان العربى فى كل مكان»(٢٥).

ونظرا لسخونة هذه المرحلة، وغليانها، وتوتر الواقع العربى نتيجة الضغط السياسى، والدعوة إلى القومية، فقد كانت الكتابة فى موضوع المسرح العربى تغلى ـ كذلك ـ بحماس المسرحيين، وتطلعهم إلى مواجهة المسرح السائد، ودحض الدعاوى التى تزعم أن فشل المشروع المسرحى العربى المضاء كان نتيجة محدودية رؤيته البديلة وأدواته الفنية.

وإننا نرى أن ماقدمه المسرحيون العرب من نظريات وبيانات، بما حملته من إيجابيات وسلبيات، لم يكن سوى جزء من صورة الواقع الذى يتحركون فوقه ويتفاعلون به ومع ما فيه من انتكاسات وخيبات أمل كانت وراء فشل بعض التجارب والكتابات، وهنا نقول إن ذلك لم يكن فقط فشل أفراد أو تيار، بل هو فشل تجربة تاريخية لم تتوفر لها أسباب النجاح كاملة؛ لأن الغرب ظل يقبض على فنون «العرض» المسرحى بقواعده الصارمة، ومقاييسه الضابطة، كما أكد ذلك سعد أردش بقوله:

«إذا كان مسرحنا العربى مستوودا من أوروبا فإن الثورة المسرحية، والثورة فى فنون العروض المسرحية منذ أواخر الخمسينيات مستوردة أيضا من أوروبا. إلا أننا ونحن نسجل على أنفسنا هذا يجب أن نسجل لأنفسنا ـ بكل تواضع ـ أننا باحثون أيضا ـ مخرجين وممثلين وتشكيليين ـ عن أشكال عربية نابعة إما من تراثنا الحضارى العربى، وإما من

الأشكال الاجتماعية المعاصرة، وأشكال مسرح الشوك فى دمشق، ومسرح القهوة، ومسرح الحديقة، ومسرح الشارع، ومسرح الحارة فى مصر، كلها أشكال تدل دلالة واضحة على أن المسرحيين يحاولون الهروب من الإطار المعمارى الضيق الأرستقراطى بطبيعته، من مبنى المسرح الإيطالى، إلى تجمعات الجماهير فى أماكن عملها، أو فى أماكن لهوها»(٢٦).

وبخلاف هذا الحماس الذى طغى على خطاب محمود أمين العالم وسعد أردش، وفى كتابات سعد الله ونوس، وعلى عقلة عرسان، ورياض عصمت، بوصفهم ممثلين للنقد الإيديولوجى فى الكتابة النقدية للمسرح العربى، يبقى الائتلاف والاتفاق موجودا بين كل الدعوات، سواء منها التى أكدت الأدبى أو الفنى، أو التى أكدت الوظيفة السياسية للممارسة المسرحية، على اعتبار أن التمرد يظل قائما على المسرح الأرسطى بغية ربط المسرح الجديد بالملابسات والشروط الثقافية الجديدة فى علاقاتها بالأسئلة التالية:

- هل تبقى تجربة المسرح العربى موثوقة الصلة بالمسرح الأرسطى وفنياته؟ أم تبدأ فنون مسرحية مغايرة تمتلك - على العكس من ذلك المسرح - قدرة توليدية تدفع بالمتلقى إلى الحكم على العرض ونقده، من حيث هو عرض يجب أن يقوم فى النهاية على ضرب مسرح العدوى والإشارة والإيهام والتطهير للدخول به بعد ذلك إلى مرحلة التحريض؟

- هل يتبع هذا التمرد ما هو سائد من صرخات احتجاج فى المجتمع الغربى، الذى يجذب إلى التدمير الذاتى بعناد غريب تتجلى دلائله - بعمق أكثر - فى العنف الذى يمارسه العقل الغربى على لغته الذاتية وقيمه؟ أم أن التبعية لهذا الغرب والالتصاق بتجاربه، تعتبر من سلبيات التفاعل الذى تغيب فيه الرؤية التاريخية التى غالبا ما يفضى غيابها إلى الاضطرابات، والاستنساخ الردئ، وإلى الواقع المنقول والفن المستورد، وفى الاقتباسات والترجمات التى تطغى فيها الركاكة والتهافت، إضافة إلى التقليد الذى لم يكن بدافع الحاجة الفكرية والتاريخية الملحة بقدر ما كان خضوعا للهيمنة الغربية، والتعامل مع نظريات ومناهج تمارس حضورها بتفاوت يتأرجح بين التجريب وإعادة الإنتاج بين الإسقاط والتمثل.

لقد ألحّ نعمان عاشور، ونجيب سرور، وسعد الدين وهبة، وعز الدين المدنى، وجواد الأسدى، وعبد العزيز السريع، وغيرهم، على إيجاد مسرح جديد ونظرية مسرحية «عربية» فيها مجموعة من الإجراءات العملية ذات العلاقة الوشيجة بالركح ولعب الممثل، وتقنية الإخراج، وذلك بهدف «أسلبة» الفرجة وفق الوسائل الفنية - المتاحة - لإنتاج عمل ثرى يمد الجسور الحيوية بين الممثل والمتلقى العربى.

ولتحقيق مسرح متكامل، يرى نعمان عاشور أن ذلك ممكن التحقيق لتغيير الواقع العربى، والإنسان من حيث هو ذاكرة ووجدان، وتاريخ، ومعرفة وحضارة. وهو يرى أن نقد المسرح السائد وتجاوزه - داخل هذه العملية - رهين بوجود مسرح واقعى تتوافر له عدة شرائط أوجزها فى المجالات التالية:

> « أولا: إعادة تصحيح النظرة إلى المسرح كفن على ضوء ما انتهى إليه تحوله حتى منتصف القرن. فقد أصبح المسرح مجرد دار عرض للتسلية الفكاهية الرخيصة الخالية من كل مفهوم ثقافى أو اجتماعى أو من أى التزام فنى...
>
> ثانيا: كان لابد أن توضع لبنات جديدة لمسرح يكسب مفهومه وغاياته كافة إيجابيات مراحل النهوض المتقطعة فى حياتنا

المسرحية... ويضيف إليها مسرحا يمثل بؤرة الإشعاع الثقافى فى البلاد، ويلتزم بواقع الحياة الاجتماعية التى يعيشها الناس.

ثالثا: مثل هذا المسرح لا يمكن وجوده إلا إذا ارتبط بالحياة الثقافية والفكرية للمجتمع بمفهوم تقدمى واضح يجعله طرفا فى الإنتاج الأدبى كالقصة والرواية والشعر، بقدر ما هو عصب فى النشاط المسرحى الفنى، وأعنى بذلك أن يكون نتاجا دراميا حقيقيا يستوفى كل متطلبات القابلية كنص مكتوب له قيمته الأدبية» (٢٧).

هذا المشروع ـ المحتمل تحققه ـ أو الممكن إنجازه فى الصيرورة الثقافية العربية، كان ومازال يطرح الأسئلة ـ فى بعض نظريات المسرح العربى ـ حول الكتابة النصية، بوصفها بنية أدبية تقوم على مجموعة من المبادئ الدرامية تراعى الفضاء المسرحى والكتابة للخشبة؛ وهو المشروع الذى نطرح حوله السؤالين التاليين:

١ - هل يؤسس المسرح العربى باللغة العربية الفصيحة أم بالدارجة؟

٢ - هل التأسيس يبدأ من الإبداع أم من جمهور التأسيس؟ أى من الإنسان العربى الذى هو محور التفكير وموضوعه واهتماماته.

إن هذين السؤالين يطرحان إشكال الكتابة، وعرض النص الدرامى، نظرا لصعوبة التحديد. لأن الاتجاه الحالى للكتابة الدرامية يتوجه نحو الكتابة المحتملة الإنجاز فوق الخشبة ما دام الأهم فى المسرح ـ كما تقول آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld ـ «ليس الأدب وإنما الفرجة» (٢٨).

ولكى نجيب عن السؤالين المطروحين، نقول إن كليشيهات اللغة، والحالة، وبنية المسرح التقليدى بمقاييس المنظومة الأرسطية كانت من قضايا التنظير للمسرح العربى.

١ - بناء «بلاغة» خاصة للمسرح العربى، ونقصد هنا بمفهوم البلاغة المعنى الشامل الذى يستوعب الأسلوب واللغة والتيمات والشخصيات والتركيب.

٢ - الانزياح عن الخصائص التركيبية للمسرح التقليدى.

٣ - توسيع عالم الدراما بواسطة العناصر السردية الملحمية، وبالتالى تحقيق انتشارها على المستوى المجتمعى.

وفى قضية اللغة، يرى أدونيس أنه «لا يمكن التوصل إلى لغة مسرحية حديثة دون إعادة جذرية فى مفهوم اللغة، ومفهوم الكلام، ودون فهم جديد للإنسان العربى والواقع العربى»، وفى هذا الموضوع يطرح السؤال التالى:

«كيف نظر أسلافنا إلى الإنسان؟ لقد فهموه ـ يقول أدونيس: «مخلوقا مكلفا يقبل، ويتمثل، ونظروا إلى الواقع، تبعا لذلك من ضمن منظورات مثالية أو تعليمية.

وأول ما تقتضيه إعادة النظر، هو أن نفهم الإنسان خلاقا يرفض، ويختار، ويغير. وتبعا لذلك لا يجوز أن تعيده اللغة المسرحية إلى نشوة البيان والفصاحة، وإنما أن تدخله فى نشوة الجسد والحركة» (٢٩).

وبهذا الطرح الذى قدمه أدونيس، والاقتراح العملى الذى يحتويه هذا الطرح، سيتأسس منظور جديد إلى اللغة المسرحية الحديثة فى علاقتها بالجسد والحركة، والخلق على مستوى:

١ - إبداع النص الأدبى الدرامى.

٢ - إبداع نص المخرج.

٣ - إبداع نص العرض.

وهو فى هذا الطرح لا يتناول الثنائية التى تناولها توفيق الحكيم، وأثار النقاش حولها، عندما قسم اللغة المستعملة فى المسرح إلى فصيحة وعامية، مقترحا لغة ثالثة أسماها «اللغة الوسطى»، أو ما طرحه عبد الرحيم الزرقانى فى «ندوة التراث العربى والمسرح» فى مداخلته حول اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحى، أو ما قدمه سامى عبدالحميد فى الموضوع نفسه، انطلاقا من السؤال التالى: أى اللغتين أنسب إلى الأدب المسرحى؟

إذا كان الأول يميل إلى الرأى القائل إن «اللغة العربية الفصحى السليمة هى بفعل التجربة القادرة وحدها على البقاء والخلود كتراث أدبى»(٣٠)، فإن سامى عبدالحميد يرى:

> «أن المسرح العربى واجه ومنذ نشأته مشكلة أساسية ومازالت تواجهه حتى اليوم وهو فى طريق التقدم والتطور باتجاه تثبيت أسس وقيم تميزه كفن حيوى يتفاعل مع الجماهير وتتفاعل معه... تلك المشكلة هى اللغة المستخدمة فى العرض المسرحى، وربما كانت ازدواجية اللغة العربية أساس المشكلة»(٣١).

إن هذا الموضوع ـ فى نقاشه لقضية اللغة – ظل يأخذ باهتمام كتاب المسرح والنقاد فى المشرق العربى بشكل احتدم فيه الحوار من أجل إيجاد حل نهائى، لكن المشكل ظل مستمرا فى كتابات محمد مندور، وزكى طليمات، وعلى أحمد باكثير؛ حيث ظل السؤال مطروحا حول لغة الكتابة للمسرح، وبأى اللغتين ينبغى أن يكتب للمسرح: «اللغة الدارجة التى نتكلم بها فى حياتنا اليومية؟ أم اللغة الفصيحة التى نستعملها فى الكتابة»(٣٢).

صحيح أن إشكال هذه الثنائية ـ لغة فصيحة وعامية ـ لا يزال يهيمن على اهتمام المبدعين والباحثين، كل طرف يحاول الحسم فى أحد جوانب القضية، أو يخفف من حدة النقاش الذى أثاره النقد المشرقى، إلا أننا عندما نحاول القيام بقراءة مغايرة لهذه الظاهرة، نجد أنفسنا أمام السؤال التالى:

ـ ما النص المبحوث عنه مشروعاً للفرجة؟

أول ما نلاحظ مع عبدالفتاح كليطو:

> «أن كلاما ـ ما ـ لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة، فعملية تحديد النص ينبغى أن تحترم وجهة نظر المنتجين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذى تعتبره ثقافة ـ ما ـ نصا قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى»(٣٣).

وهذا ما يدعونا إلى القول: إن النص المسرحى العربى المبحوث عنه هنا هو الذى يراعى الخصائص التالية:

ـ أن يمتلك مدلولا ثقافيا له قيمته داخل الثقافة العربية.

ـ التنظيم الفريد الذى لا يعزله عن الخطاب اليومى المباشر الذى تغيب فيه أدبية النص وشعريته، إنه التنظيم الذى ينتج خطابا حيا، فهو نص غامض الدلالة. إن له وظيفة شعرية، تصبح فيه اللغة الأدبية أشد إيغالا فى البنية التاريخية للغة، فهى تشد على وعى الإشارة ذاتها وعلى جانبها التعبيرى، وبذلك لا تعود اللغة ـ المسرحية ـ مجرد مادة هامدة كالحجر، وإنما تصبح إبداع الإنسان وقد شحنت بتراثه الثقافى.

وفى هذا السياق يتطلع أدونيس إلى حركة مسرحية عربية لا تنطلق من مبدأ المحاكاة، كما هو سائد فى الغرب، وكما لا يزال بعض المسرحيين العرب ينقلونه ويمارسونه، وإنما من تغيير الكتابة المسرحية ـ تماما ـ كما فعل الشاعر العربى الجديد الذى غير معنى الشعر السائد، وغير معنى الكتابة الشعرية، أى إنتاج الاختلاف عن الشعر الغربى الحديث، وتكييف التقنية أو النظرية الغربية مع عبقرية اللغة العربية، وبشكل أدق، مع شاعريتها الخاصة،(٣٤). وفى نقده للمسرح العربى

السائد ـ فى علاقته باللغة، والفضاء المسرحى ـ يقول أدونيس:

«حين يكون المسرح شرحا للكلام، لا يقدم لى، كمشاهد، إلا صورة حركية للكلمة. المسرح ـ من هذه الناحية ـ ظل للكلام الذى هو، فى حقيقته، ظل آخر للأصل، الحياة. وهذا الذى يجيئنى من ظل الظل لا يغرينى، لأنه يجىء باصطناع تفصله مسافة طويلة عن الحقيقة الأصلية. وهكذا فإن فعاليته وقيمته لا تعودان تساويان تعب رؤيته. ذلك أن جميع وسائل الإعلان: الجريدة، الفيلم، الراديو، التليفزيون، المجلة المصورة، تصبح فى مستواه، إن لم تسبقه. وكم يصدق هذا القول خصوصا فيما يتعلق بالكلام العربى. فهذا الكلام يشبه جثة عائمة فى ماء اللغة، وكل مسرح يكتب بهذا الكلام لايكون إلا جثة، لكن فى قاعة مزخرفة. فمن المستحيل خلق مسرح عربى جديد إلا بدءا من تقنية ماء اللغة ـ أعنى خلخلة القيم السائدة لا فى تطبيقها وحسب، وإنما كذلك فى مصادرها ـ وهذا يعنى ـ ببساطة ـ نهاية مسرح التمثيل والتفسير والتعبير»(٣٥).

إن المسرح ـ فى مفهوم أدونيس، وهو يناقش قضية اللغة الجديدة ـ «هو عالم الإشكال» وثقافة السؤال، لا ثقافة الإيمان والمؤمن غير المتسائل الذى يقبل ولا ينتقد. إن كل سؤال فى المسرح يهدف إلى بناء بلاغة خاصة بالمسرح العربى، تتغير دلالاتها بتغير المدلول. وهذا ما سيوسع من عالم الدراما بواسطة العناصر الدرامية التى ستمتلك وظيفة جديدة داخل الجماليات المبتكرة؛ حيث لا تعود التجربة المسرحية العربية تعيش على خدعة التلون بمظاهر الحضارة الحديثة، أو على الاستجابة الانفعالية التى تمليها شهوة الأخذ بكل «بدعة» مستحدثة، أخذا لا يعرف التمييز بين عناصر التجديد، والبناء، وعناصر الانحلال والتهافت. من هنا، كان التكرار مثل الجمود، الموت. أما الابتكار، فهو العلامة الوحيدة على الوجود وخلق الوجود.

لقد ظل هم الابتكار ومعايشته والتعبير عنه مستوليا على بيانات المسرح العربى، سيما بعد ما أصبح برتولد بريشت تجربة حية تمارس تأثيرها على توجه المسرح العربى قبيل وبعد هزيمة ١٩٦٧، فأعطته ـ بذلك ـ حضورا جديدا جعلته يعدل من وظيفة المسرح السائد ليصبح للأشكال المسرحية مسؤولية سياسية، هدفها تغيير الواقع وليس تفسيره، وذلك عبر عملية معقدة، تمر فى وعى المتفرج، وتمتد إلى فعاليته الاجتماعية والسياسية لتصب ـ فى نهاية المطاف ـ فى فعاليات ونشاطات الطبقة الاجتماعية الأكثر تقدما ووعيا فى المجتمع بوصفه كلا.

غير أن عملية التأثير ـ هذه ـ كان يكتنفها بعض التشويش، من حيث استيعاب المفاهيم البريشتية بوصفها تجربة داخل المسرح الملحمى، إضافة إلى غياب الثقة العلمية فى تناول النظرية البريشتية، ولأن القناة التى تم بها تعرف هذه التجربة كانت من خلال بعض الترجمات المبتسرة، والتلخيصات السطحية، لذا كان الانسياق وراء المغالطات، وتكرارها، والترويج لها، أمرا يحتاج إلى إعادة التمثل وإعادة القراءة بتأن وعمق وفهم.

لهذا، فإن إشكال التنظير يبقى رهناً بوضع الأسئلة الصعبة، وتجديد الأطروحات المركزية التى لها علاقة بما طرحناه، وهذا يتطلب منا الحديث عن هذه الأطروحات فى نظرية المسرح العربى حسب «التيمات» التالية:

١ – الغرب من حيث هو قطب والنقد المزدوج.

٢ – التحرر من الآخر وخلق الخصوصيات.

٣ – الرجوع إلى الذات.

الغرب من حيث هو قطب والنقد المزدوج

لتقديم صورة هذا الغرب على نحو نقترب به من مضمونه وخلفياته، نعطى التحديد الذى صاغه برهان غليون وهو يتحدث عن الغرب الذى:

«يشكل فى العالم مشكلة تتحدى بذاتها الوعى الغربى وتمزقه، فهو المستعمر المسيطر، والمهيمن الجبار، والمتكبر الذى لا هدف له سوى الإطباق على الشعوب ونهبها وتدميرها، وهو المنهل الأول للعلوم والمعارف، والقيم الكبرى، والإبداعات الإنسانية، وهو مصدر الشر وعقيدته، وهو نموذج الحضارة التى ينبغى أن يحتذى!

فكيف يمكن التعامل معه؟

هل نقبله أم نرفضه؟ أو نقبله ونرفضه فى الوقت نفسه دون أن نسيطر عليه؟»(٣٦).

هذا الغرب متعدد الوجوه والخلفيات والإيديولوجيات والثقافات، يجعل الكتابات التنظيرية للمسرح العربى تثير ـ دائما ـ مشكلة وعى الآخر؛ الغرب بذاته، من خلال تصور «الأنا» المعاينة له. أى وعى العالم العربى بنفسه من خلال تصور الغرب له. وهو ما يجعل هذه الكتابات تدعو إلى بناء الذات العربية باكتشاف أبعادها التاريخية والحضارية، لا من خلال الآخر، بل من خلال شروط تكوينها الداخلى. وهذا يدعو كذلك إلى الكشف عن هذا المستعمر المسيطر، والجبار المتكبر، والنموذج الذى يفرض نفسه بوصفه حضارة تحدد شكل التعامل والحوار. إنه الغزو الذى يقوم فى نظر أدونيس على نفى الفكر والأدب العربى كالتالى:

١ - نفى الشعر «وبالتالى الفكر» الذى لا يكون بمشكلاته وتطلعاته بأساليبه وقيمه، غربيا.

٢ - تمجيد خصائص الإنسان الغربى وتعميمها، فى الوقت نفسه، تمجيد فرادته واختلافيته، إنسانيا وحضاريا، بحيث يبدو نموذجا كاملا للإنسان.

٣ - تقوم الإبداعية العربية، أدبا وفكرا، بوصفها ظواهر ومادة تاريخية تفيد دراستها فى تفهم عقلية العرب(٣٧).

إن إدراك حضور الغرب بوصفه نفيا للذات العربية وإلغاء لها، جعل الوعى بهذا الحضور يسعى إلى جعل المرحلة العربية الراهنة بداية للتحول والتغيير، للخروج من دائرة التبعية للمسرح الغربى، ومحاولة التحرك توقا للخروج من دائرة الهيمنة، لتأسيس مستقبل جديد يوجه كتاب المسرح العربى بجهاز نقدى مغاير يفرض إعادة نظر جذرية فى هذا المسرح، والقيام بنقد مزدوج على الصعيدين التاليين:

١ - الكشف عن أن الموروث القائم، والشكل المسرحى المستورد، أداة استلاب وضياع تمثل ثقافة الرضى والقبول.

٢ - نقد التوفيقية بين الأفكار المستوردة والطروحات الجاهزة، وما بين المسرح الغربى من حيث هو نموذج تام الهيئة.

هذان العنصران ـ الموروث والمستورد ـ مارسا هيمنتهما على الإبداع المسرحى العربى؛ حيث كانا ينفيان الإبداع وتدفقه وأصالته الخلاقة، وفى الوقت ذاته كانا وراء الدفع بالنقد المزدوج إلى الظهور لممارسة مهامه، بوصفه دعوة إلى جعل المسرح نقديا بدل أن يكون سحريا. ونعنى هنا ـ بالنقدى ـ الوصول إلى عمق العالم العربى الذى اهتز فى نظامه، وتصدع فى كيانه الحضارى، فأصبح ـ كما يقول عبدالكبير الخطيبى:

«يعانى من تعددية شاملة، تتجلى فى جميع أشكال المثاقفة والاضمحلال. وليس هذا المسلسل فى حد ذاته خيرا ولا شرا. إنه مسلسل تاريخى ينبغى أن نقوم بتحليله وتطعيمه عن طريق فكر قادر على تحليل الأوضاع المتعددة التى يختارها العالم العربى»(٣٨).

إن هذه الدعوة ـ وما حملته من جديد يحرض على تبنى القراءة المختلفة للسائد ـ لم تعمل إلا على جعل هذه العلاقة موضوعا للفهم والتفسير، وبحثا عن الوعى الممكن، لأن «اللعبة الأوروبية قد انتهت» كما يقول فرانز فانون، وهذا يستوجب التخلى عنها والابتعاد عنها إلى الأبد.

إلا أن استحالة تحقيق ذلك لها ما يبررها ما دامت أوروبا تقيم فى كياننا، ومادام مسرحها معترفاً به مثالاً للقياس على منواله، واعتماده مصدراً يعب منه المؤلفون والمقتبسون والمعربون ما يرونه صالحاً لخدمة رؤيتهم وانتماءاتهم. إنه الاعتراف بالحضارة التى أفرزت هذا المسرح، وفى الوقت ذاته إقرار بعدم القدرة على تطوير هذه الأداة بالشكل الذى تصبح فيه شبيهة بالمسرح العربى أو مختلفة عنه.

وتمشيا مع هذا الإقرار بالغرب، ظهرت أفكار ومواقف تلمع صورة الآخر، وتكرس وجوده فى مختلف الميادين. لكن، فى مقابل فكرة الإنسان الغربى ـ النموذج ـ ظهرت فكرة الإنسان العربى النموذج؛ حيث تبلورت خطابات نقدية صاغت هذه الفكرة فى تنظير متماسك يعطى الأولوية لمفهوم الأمة والهوية، وذلك بهدف تعديل وتغيير العلاقة بين «الأنا» و «الآخر». أى أن الغرب بمسرحه الذى كان أفقا للذات العربية، لم يعد ذاك الذوبان فيه أو الاتحاد به هو الصورة الوحيدة، والمكان الوحيد الذى ينبثق منه معنى العالم وصورته، فى آن.

إنها الدعوة التى تؤكد نقداً مزدوجاً:

«ينصب علينا كما ينصب على الغرب، ويأخذ طريقه بيننا فيرمى إلى تفكيك مفهوم الوحدة التى تثقل كاهلنا، والكلية التى تجثم علينا. وهو يهدف إلى تقويض اللاهوت والقضاء على الإيديولوجية التى تقول بالأصل والوحدة المطلقة» (٣٩).

إلا أن هذا النقد المزدوج ـ رغم اقتحامه لهذا الغرب «لا كشئ خارجى مطلق، بل كاختلاف نقارنه بدقة مع اختلاف آخر يدعونا هو نفسه إلى التفكير فيه» ـ لم يستطع أن يمحو تلك الأحاسيس العميقة التى تتعلق بحضور الغرب فينا وامتداد ذلك إلى فنون القول، والأدب، والمسرح، للسببين التاليين:

١ – أن المثال الغربى للمسرح لم يغب عن الممارسة المسرحية العربية ولا على الجماعات المسرحية التى أصدرت بياناتها.

٢ – أن مواقف المبدعين كانت قريبة من هذا الأساس، فتوفيق الحكيم ويوسف إدريس ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ لا يختلفان فى تقييمهما لتبعية المسرح العربى للغربى. فهما يعيان أن المسرح العربى «بعد هامشى نشأ وترعرع فى أحضان المسرح الغربى».

لكن، رغم أن ممارسة النقد المزدوج ـ فى المسرح ـ لم تبدأ إلا مع ظهور بيانات الجماعات المسرحية، بصفة خاصة، فإن هذا النقد ـ من حيث هو سؤال نقدى ـ كان يرى ـ وهذا من إيجابيات الحركة النقدية الجديدة ـ أن عالم الفن والإبداع هو عالم يقوم على مبدأ واقع مختلف، كل شئ فيه أساسه المغايرة، وبمغايرته يؤدى الفن وظيفة معرفية تمليها شروط تاريخية معينة. والمثال الواضح هنا، موضوعا لهذا النقد، هو علاقة المثقف العربى بالإيديولوجيات الغربية، والدور الذى قام به هذا المثقف للتبشير بقيم الليبرالية فى مناخ الثقافة العربية المعاصرة، وجعل الشعوب العربية تلج باب المعاصرة؛ ذلك لأن القيم الليبرالية تشكل المرتكزات النظرية للحضارة الأوربية، وموضوعا للنقد ومضمونا لبعض التجارب المسرحية.

صحيح، كما يقول كمال عبداللطيف:

«أن هؤلاء المثقفين تعاملوا مع قيم الحرية ـ فى أغلب الأحيان ـ بطريقة انفعالية

(الإعجاب بل الانبهار) إلا أنهم مع ذلك، ساهموا بصورة إيجابية فى إحداث نقلة أساسية فى مناخ الفكر العربى، خاصة وأن واقع التأخر التاريخى فى صوره الاستبدادية المتعددة الأشكال يسمح بصياغة فكر من هذا القبيل، أى فكر يجعل الدعوة إلى الحرية مهمة من مهامه المستعجلة»[٤٠].

يظهر ذلك ـ بكل جلاء ـ فى كتابات توفيق الحكيم ويوسف إدريس اللذين كانا يتحركان فى المجال الليبرالى بكل ما يطفح به من قيم واختيارات فنية، وتجارب مسرحية، جعلتهما يلحان على الانتقال إلى «الزمن» الليبرالى وقيمه بوصفه مرتكزا يمكن أن تبنى عليه حضارة عربية، ومسرح عربى. إن هذين الناقدين ـ وفى غياب النقد المزدوج ـ كانا ضحية إغراء الغرب حسب تعبير مالرو. أو كما يقول عبدالله العروى:

«تنعكس الليبرالية الأوروبية فى أذهانهم انعكاساً تاماً فى الوقت الذى تواجه تلك الليبرالية فى أوروبا ذاتها هجومات من كل جانب، تتشابه سيرهم مهما تباعدت أوطانهم: يساهمون فى البداية ـ ولمدة قصيرة ـ فى الحياة السياسية ثم يتفرغون للعمل التربوى. تخونهم الظروف، وضمن المجابهة الكبرى بين أوروبا وغيرها، يعيشون وحدهم ما يشبه المأساة بسبب تغاير الليبرالية لمجتمع لم تنشأ فيه»[٤١].

إن تأسيس نقد واع على هذه الشاكلة ـ يضبط علاقة «الأنا» بـ «الآخر» ـ كان محركاً للكتابة التنظيرية لدى فرقة مسرح الحكواتى، وجماعة المسرح الاحتفالى والفوانيس، والمسرح الجديد بتونس، لاتخاذ المواقف التالية:

١ ـ توكيد أن هذه الجماعات ـ وغيرها ـ ليست ملزمة باتباع المسيرة ذاتها التى اجتازها الغرب للوصول إلى الأشكال والمدارس المسرحية الموجودة عنده.

٢ ـ الانطلاق مباشرة من الموجود من حيث هو مسألة وقضية حضارية، تستدعى قراءة الصور التى لدينا عن أنفسنا وعن الآخرين، وأن تكون المعرفة حاضرة نقداً يقظا يخلخل نظام المعرفة السائد، وذلك بإدخال النظريات ـ المقترحة ـ فى الصراع الاجتماعى والسياسى وإبعادها عن الكتابة التاريخية السابحة فى المطلقات، واللاهوت، وقضية المحيط والمركز المجردة.

وهذا ما يجعل من هذا النقد بداية لمحاولة التحرر من الآخر للتعبير عن الذات، وذلك بخلق خصوصيات داخل عالم يطبعه الصراع، والتناقض بين مختلف النماذج الاستراتيجية، السياسية، الاقتصادية والإيديولوجية، والثقافية.

٢ ـ التحرر من الآخر وخلق الخصوصيات

أكد جل الكتابات النقدية الجديدة، والبيانات المسرحية العربية، أن التحرر من الآخر/ الغرب، والسعى وراء خلق خصوصيات تراعى طبيعة المتلقى العربى، وتراثه وحضارته، يجعل من المسرح العربى كائنا ثقافيا اجتماعيا وجماهيريا. وهذا ـ فى نظرنا ـ يعنى أن الهوية المبحوث عنها فى هذا المنظور الإبداعى تكمن فى إنتاج المختلف، لا فى إنتاج الشبيه أو الواحد المتماثل، بل الكثير المتنوع. إنه التحرر الذى يجعل الإبداع المسرحى تغلغلا مستمرا فى مجال التقصى والتساؤل والبحث، المجال الذى يفتحه السؤال: «من أنا؟» لكن دون جواب نهائى وأخير.

مثل هذه المحاولات، على الرغم من التفاوت فى جديتها ومسافة تحررها عن المسرح الغربى (النموذج)، كانت بحثاً عن مضامين عربية وإسلامية تراثية،

أو تاريخية أو ثقافية، لتأصيل المسرح العربى شكلا ومضمونا، ظاهرا وباطنا. لكن الملاحظة الأساسية فى هذه المحاولات تكمن فى كون النتائج لم تكن فى المستوى المطموح إليه، لأن الممارسة المسرحية لم تقدر على الخروج من معطيات وأطر الشكل المسرحى فى الغرب سواء أكان أرسطيا أم ملحميا. لكن أكثر المحاولات بلاغة فى التعبير عن رفض تبعية المسرح العربى للمسرح الأوروبى، هى تلك الدعوات التى نادت بتأصيل المسرح العربى من حيث الشكل، والتى بدأها الطيب الصديقى بمقامات بديع الزمان الهمدانى التى استلهم فيها تراث الكدية :

«عن طريق إعطاء المقامات شكلا مسرحيا احتفاليا معاصراً وبأسلوب شعبى يعتمد الكوميديا، ويجمع حصيلة المسرح الاشتراكى بالتجارب الأوروبية والأمريكية، ولكن دون أن ينسيه هويته القومية، فنجده يوظف هذا بإطار عربى أصيل مستخدما وسائل الغناء والرقص والإيماء والأقنعة الأفريقية»[٤٢].

هذه الدعوة إلى التأصيل طرحت مسألة التوفيق بين الأصالة والمعاصرة بوصفها قضية أصبحت تمثل الهاجس الأساسى لدى المثقفين العرب، وذلك منذ بداية النهضة الحديثة. وفى رأى حسن المنيعى:

«أن هذه المحاولات سوف تتجلى عبر مواقف فكرية وسياسية فرضت بعض التحولات التى أدت إلى تطوير مجالات الأدب، وإقامة إيديولوجيات ترمى إلى محاسبة الواقع العربى، واستنهاض أبنائه للمساهمة فى معارك البناء والتشييد.

انطلاقا من هذه الوضعية الجديدة، وانسياقا وراء «وهم» خلق قطيعة مع الغرب، تسلح المثقفون العرب بمعطيات الفكر الناقد، ثم صاروا يوجهون ضرباتهم إلى الحضارة الغربية، ويسائلونها فى كثير من المجالات الحياتية والثقافية.

وبنفس السلاح ـ عمد بعضهم إلى إحياء الكثير من القيم العربية، للتأكيد على هويتهم، وأصالتهم، وكذا لإبراز عبقرية الثقافة التى ينتمون إليها ضمن ما أصبحت تحمله من منظومات جديدة»[٤٣].

وفى هذا المجال ـ بالضبط ـ قدمت جماعة المسرح الاحتفالى فى بياناتها تصوراً بديلا للمسرح الأورو/عربى القائم، مسرح عربى يستمد مواد بناء هويته من مفردات الاحتفال الشعبى ليعيد تشكيله أفقا جديداً بمفهوم عصرى يؤدى إلى التأريخ للوجدان الشعبى، لمخاطبة العقل الجمعى بطريقة مباشرة تؤدى إلى التناغم والتوحد ما بين خصوصيات المسرح البديل والجمهور العريض، وذلك بامتلاك القدرة على التواصل بموضوع يكون بحثاً فى عمق ماهية ووظيفة الاحتفال الشعبى؛ حيث من المنتظر أن يقرر هذا الموضوع ـ وبشكل تلقائى ـ فرجة عربية مستقلة عن الشكل الأوروبى المهيمن.

لكن، ألانرى أن هناك مجازفة بالمواقف والأحكام وسط مسألة الأصالة والمعاصرة لخلق الخصوصيات؟

أولاً، يجب تأكيد أن خلق مسرح عربى رهين شروط حضارية ترتبط بنشوء المدينة العربية المدنية، ثم ثانيا وضع قيم الغرب وأشكاله الفنية ومحاكاتها موضع تساؤل، ثم ثالثا إعادة النظر فى أساس الظاهرة المسرحية نفسها، والبحث فى الشكل الحى الذى يوحد المبدع بالموضوع وبالمتلقى على السواء.

لقد حتمت قضية التحرر من الآخر على الفكر العربى تقديم البديل، وعلى الشاعر العربى بناء النص الشعرى الحديث، وعلى الروائى والمسرحى صياغة أشكال تنتج مضامين عربية. ولعل بوعلى ياسين لم يكن خاطئا

عندما تحمس إلى خلق ثقافة حديثة تنبع من الشعب وتصب فيه، شريطة بناء «مدينية المدينة» من حيث هى موطن حضارى تقوم فيه الممارسة الثقافية على الحرية بوصفها إحدى مكونات هذه المدينة، الحرية فى التعبير، التى تتيح لجماهير الشعب أن يعبر عن نفسه بشتى الوسائل، وأن يتحكم فى وسائل الإعلام والتثقيف الحديثة، وأن يستوعب ثقافة العصر ليتجاوزها:

«إن الثقافة الشعبية الحديثة لن تقوم فى الهواء، بل على أساس مادى: سلطة شعبية فى الاقتصاد والسياسة تعطى ثقافة شعبية قادرة على أن تكون عصرية، ستقوم وقتئذ ثقافة واحدة، غير منقسمة إلى شعبية ومؤسساتية، إلى عفوية ومثقفية متخصصة، أو إلى ثقافة العوام وثقافة الخاصة» (٤٤).

إن هذه الشروط التى أوردها بوعلى ياسين جعلت الموقف من الآخر يتجه وجهة جديدة حملت المنظرين المسرحيين على اعتبارها قطب الرحى فى عملية التغيير والتحول الذى ترمى إليه دعواتهم. فبيانا الحكواتى والبيان الاحتفالى يتفقان فى هذا المجال على محاور أساسية لخلق خصوصيات عربية تكون بابا لولوج العالمية. ويمكن أن نجمل هذا الاتفاق فيما يلى:

١ - البحث عن هوية المسرح العربى.

٢ - رفض المسرح العربى السائد لأنه مسرح غربى وقمعى وسلطوى بالضرورة، وأن يستبدل به مسرح جديد.

٣ - هذا المسرح البديل، لابد أن يكون عربيا شكلا ومضمونا، أى أن يكون أصيلا ومعاصرا.

٤ - تطبيق منهج العمل الجمعى: تأليفا وإخراجا وتعبيرا؛ لسبب واضح ومنطقى، هو أن الفرد وحده غير قادر على مواجهة تيار التغيير الجامع الذى يمسخ كل القيم التراثية العربية.

٥ - إشراك الجمهور فى الظاهرة المسرحية ابتداء وانتهاء، سعيا إلى كسر الحالة السكونية للمسرح السائد الذى يقوم على تلقين طرف - هو الجمهور - لما يعرضه طرف آخر - هم الفنانون الذين يلعبون على خشبة المسرح(٤٥).

إن هذه الرغبة فى التغيير - تبقى فى نظرنا - طوباوية، مادامت العلاقات الجديدة التى بها يؤسس العربى مدينة - بالمعنى اليونانى على الأقل - لم تتأسس بعد؛ لغياب وعى تنظيمى حضارى يعطى للجماعات المسرحية شرعيتها وفعاليتها وهى تتحدى التراث المسرحى (الأورو/ عربى) الذى جاء نتيجة التبعية لهذا المسرح، إما تحت أقنعة الاقتباس تارة، والتعريب تارة أخرى؛ حيث إن هذا النوع من التوجه خاطىء لعدم ملاءمته لا مع الذوق العربى ولا مع الهموم العربية. بل لأنه لا يختار إلا النماذج التى يكرس بها واقعا معينا يبرر لوجوده بالمقتنى والمختار من الأعمال التى غالبا ما تكون من النتاجات السهلة فى خطابها وفى تركيبها ودلالاتها.

ولرد الاعتبار إلى الذات العربية وإلى نتاجها المسرحى من حيث هو حدث اجتماعى، ظهرت الجماعات المسرحية العربية بهدف البحث عن ولادة جديدة وأصيلة لمسرح عربى يستمد قوته وبقاءه من الثقافة العربية؛ من تراثها، ومن الظواهر المسرحية والاحتفالية والشفاهية التى يزخر بها المجتمع العربى من المحيط إلى الخليج. إنها المحاولات التى تحتاج إلى التقعيد بالممارسة المكثفة عبر الساحات العربية، لكى يتحول المسرح إلى وسيلة فعالة فى تطوير المجتمع والتأثير فيه بما هو إيجابى وفعال وحيوى.

وفى هذا الموضوع، تعرض تمار الكساندروفنا بوتيتسيفا رأيها مبرزة الطفرة النوعية التى سيحققها المسرح العربى عندما يحقق لنفسه وجوده المعتبر فى الممارسات اليومية، عندما يتحول - كما تقول:

«إلى وسيلة فعالة يظهر من خلالها الوعى القومى لأجيال عديدة يوحدها التضامن الفكرى والإبداعى. لهذا فإن السبل جميعا قد فتحت فى المسرح العربى، سواء تلك التى تريد النقاش ومتابعة الجيد من تقاليد الماضى، أو تلك التى تسعى للبحث المستقل الذى يقوده الشباب المندفع بالحماسة والحرارة»[٤٦].

ودائما ـ وفى إطار البحث عن الخصوصيات والجديد ـ نجد مجموعة من المستويات التى يجب تغييرها حتى يتم دمجها فى التصور العام، والمفاهيم الجديدة التى بدأت تثبت وجودها فى الممارسة المسرحية العربية. هذه المستويات لها علاقة وطيدة بالأفكار، والأشكال الجديدة، بل فى كل مقومات المسرح، وهنا تلح بوتيتسيفا على أن القفزة النوعية التى يراد بها خلق خصوصيات عربية فى المسرح لابد أن تنصب، كما تقول، على:

«النص المسرحى الذى استطاع لأول مرة التدخل المباشر فى حياة الشعب، وعلى الناحية التنظيمية للعملية المسرحية التى أخذت لأول مرة أبعاداً جادة ومتينة، وعلى الإخراج الذى تفتح ـ لأول مرة ـ على إمكانيات إبداعية مختلفة، وعلى التمثيل والممثلين، الذين احتلوا لأول مرة مكانهم فى الحياة الروحية والسياسية للمجتمع»[٤٧].

لكن يبقى هناك أمر مهم لابد من الإشارة إليه ونحن نتحدث عن محاولات التحرر من الغرب لخلق الخصوصيات داخل الممارسة المسرحية، هو أن هذه العملية فى كنهها ودعواتها وتوجهها ليست انغلاقا على الذات أو تقوقعا، أو عزلة عن التجارب الإنسانية التى أثبتت جدارتها وصدقها وحقيقتها. بل على العكس، إنه الفهم الذى يفرض شرط ـ أو شروط ـ استيعاب الحضارة الغربية بالشكل الذى يعطى لهذه الخصوصيات ـ وهى تتفاعل وتختلف وتأتلف مع سلبيات وإيجابيات هذا الغرب ـ بعدها الإنسانى من حيث هى تجربة تحتاج إلى الحركية والاستمرارية، حتى لا تبقى فكرة المسرح السائد هى عرض «الفرجة» الانتشائية التى تجعل من العناصر المكونة لها أكثر سرية، وأكثر عنفا، لا يطلع على أسرارها إلا الضالعون فى العلم والفن المسرحى. وهذا يفتح أمامنا موضوعا آخر كان من بين القضايا التى تناولتها نظريات المسرح العربى، وهى الرجوع إلى الذات.

٣ - الرجوع إلى الذات

من مارون النقاش إلى الآن، والمسرح العربى يعيش قلق الإبداع، وقلق الذات المفصولة عن ذاكرتها وحقيقتها وهويتها، إضافة إلى قلق الكتابة المنعزلة عن شروطها الموضوعية. إنها تجربة الهوية التى تصدعت، وتمزقت، نتيجة الصراعات والتناقضات الداخلية؛ الهوية التى تجد نفسها مرغمة على التكيف مع مقتضيات الحياة العصرية، والتفتح على العالم من أجل إعادة البناء الإيديولوجى العربى، والتحرر من مخلفات الماضى، وترسيخ المسرح فى الحياة اليومية للبلدان العربية، بعد أن كان هذا المسرح غير متطور فى العالم العربى، نتيجة للتزمت وللتخلف الاجتماعى.

لكن التطور العاصف والمتنامى للمسرح جعل هذا الفن يتحول إلى ظاهرة اجتماعية، وحاجة روحية ضرورية للحياة الثقافية، مما طرح مسألة الأصالة والاغتراب والرجوع إلى الذات، وكلها قضايا ضاغطة على المبدع العربى الذى لايريد أن يقطع علاقته وصلاته لا بإبداعه، ولا بتراثه، أو حضارته، وتاريخه، وعصره. لأنه يريد أن يضفى على نتاجه أصالة نابعة من الذات.

ونحن هنا لانريد ربط الأصالة بإنجازات الماضى ربطا آليا، أو سطحيا، أو عابرا، لأنه إذا فعلنا ذلك ـ كما يقول عبدالله العروى:

«تاه كلامنا عن القصد لأنه يشير إلى تاريخ بائد، وإذا ربطناها بالإنجازات الحالية كان كلامنا فارغا، لأن ثقافتنا الحالية مقتبسة في جل مظاهرها، باتفاق الجميع. يبقى حل معقول، وهو أن نربط الأصالة بطموح العرب وما يرغبون في تحقيقه مستقبلا، فتكون الأصالة عبارة أخرى عن المشروع الثقافي»(٤٨).

وفي رأينا أن هذه الرغبة الجامحة ـ التي تحرك المبدعين المسرحيين، من أجل الرجوع إلى الذات، والتراث، والذاكرة الجمعية ـ تظل عودة محفوفة بالغموض والإبهام إذا لم نستوقفها، ونطرح عليها، وحولها، الأسئلة، لكي تدلنا على مسرح أصيل ومتماسك يقدر على تجسيد الماضي والحاضر للتوجه إلى المستقبل بكل ثقة وإصرار، بعد أن يكون قد وعى ذاته بأكثر أشكال الفنون تعقيدا، وأكثرها حرية في التعبير عن الذات، مسرح يوحد في كيانه فنوناً أخرى، لأنه فن مركب لا تتحدد هويته الأصيلة باعتماده ـ فقط ـ على الأصول اللغوية والدينية والتراثية العربية، وإنما يتجاوز كل هذه المعطيات ليصبح ذا أبعاد إنسانية يشترك في العام من خلال الخاص، متمثلا قيم ومنجزات الغرب، محددا موقفه الواضح من العصر، راصدا مكونات تخلف المجتمعات العربية. وهذه المعطيات، دون منازع، كانت ـ كذلك ـ من مرتكزات نظريات المسرح العربي التي بها تم التعبير عن المشروع الثقافي الذي قدمته الفئات الاجتماعية الناشئة. ويرى عبد الله العروي في موضوع الإبداع بالذات:

«أنه لا يتحقق في أعمال أدبية علمية، إلا بعد تحقيق الشروط الضرورية، والشروط لا تتأتى بواسطة سياسة تعليمية معينة إلا إذا حصل اجتماع حول مفهومي الأصالة والانبعاث، والإجماع بدوره لا يكون إلا بالخضوع للمعطيات الموضوعية، بعد أن يصبح وعينا الجماعي خاضعا للتطور المستقل عن رغباتنا الذاتية» (٤٩).

إن خضوع تجربة المسرح العربي إلى المعطيات الموضوعية، ومسألة الذات العربية، أعطيانا ثلاث مراحل حاول خلالها المبدعون المسرحيون العودة إلى الذات لتحقيق الأصالة والمعاصرة، باحثين بذلك عن المواد الخام التي يكونون بها أبعاد النص الدرامي والفرجة العربية. إن هذه المراحل لا تقدم نفسها إلا من خلال النماذج المسرحية التي أغنت تنوع التجارب المسرحية بالأسئلة، والكتابة الواعية في علاقتها بالأنا والآخر. ومن المسرحيين الذين كان لهم الفضل في تعميق أصالة هذه التجارب، هناك عبدالرحمن الشرقاوي، وصلاح عبدالصبور، وخالد محيي الدين البرادعي، وغيرهم ممن طوروا المسرح الشعري العربي. وهناك سعد الله ونوس، ومحمد الماغوط، ورياض عصمت، وعز الدين المدني، وعبدالعزيز السريع، ومعين بسيسو، وغيرهم ممن كيفوا هذه المواد الخام مع العقلية والذوق العربي.

هذه المراحل الثلاث حددها عبدالكريم برشيد كالتالي:

«مرحلة البحث في المواد الخام العربية، أي الرجوع إلى مصادر الإنشاء المسرحي، والتي يمكن أن تتجلى في التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال، والأغاني، والملاحم الشعبية والأدب العربي، والتصوف الإسلامي والقرآن الكريم. المرحلة الثانية وتتمثل في البحث عن شكل مسرحي عربي، وذلك من خلال مساءلة الحفل العربي، واستنطاق صامته. وتبقى المرحلة الثالثة هي البحث عن نظرية مسرحية، ونظرية فكرية وجمالية على ضوئها نؤسس الكتابة، وتوجد للصناعة المسرحية مناهجها في الخلق والإبداع»(٥٠).

المرحلة الأولى يمثلها توفيق الحكيم، وتتميز بالرجوع إلى المصدر القرآني، أما الرجوع إلى المصدر الفرعوني فنموذجه كذلك توفيق الحكيم وعلى سالم. والمصدر التراثي يمثله الطيب الصديقي، والطيب العلج، وعبدالصمد الكنفاوى، وكاتب ياسين. أما الرجوع إلى المصدر الصوفي فنجد الطيب العلج يكتب (حليب الضياف) والطيب الصديقي مسرحية (رباعيات المجذوب). أما صلاح عبدالصبور فقد قفز بالتصوف من الشعر الذاتي إلى المسرح الشعرى الدرامي، وذلك بمسرحية (مأساة الحلاج). أما المصدر التاريخي في الإنشاء المسرحي، فتخصص فيه الكاتب التونسي عز الدين المدني الذي ينعت إبداعاته المسرحية بـ «التاريخية»، مثل (ثورة صاحب الحمار) و (مولاى الحسن الحفصي) و (ثورة الزنج). وفي المغرب قدم الطيب الصديقي (معركة الملوك الثلاثة) و (المولى إسماعيل) و(المغرب واحد).

عن المرحلة الثانية من التأسيس، نقول إنها كانت بحثاً عن شكل مسرحي عربي مغاير، كان من نماذجها مسرح الشوك في سوريا، ومسرح الناس بالمغرب، المسرح الفردى أو المونودراما.. المسرح الملحمي.. المسرح الفقير. إضافة إلى دعوة يوسف إدريس ومحاولاته تأكيد شكل السامر المستمد من السامر وخيال الظل والأراجوز، ودعوة توفيق الحكيم إلى الصيغة المسرحية التي عرفت منذ القديم وهي «الراوية ـ المقلداتي»، أو «الراوية ـ المداح»، كما نجد في كتاب على الراعي الداعي إلى الكوميديا المرتجلة.

وطبعا، هنا الدعوة إلى التجريب ومساءلة مكونات الفرجة داخل الممارسة في علاقتها بالكوميديا المرتجلة ـ أو الكوميديا ديلارتي، أو المقهى في المسرح والمسرح في المقهى، إلى مسرح الشارع أو الشارع في المسرح.

وفي نظرنا، تبقى المرحلة الثالثة من التأسيس أهم هذه المراحل على المستوى النظرى؛ لأنها أرادت أن تعيد قراءة الموروث لتعرف مكوناته الداخلية، للبحث عن نظرية أو نظريات للمسرح العربي.

نعتقد أن الذى سيوضح هذه المراحل المتداخلة والمنسجمة ـ تارة ـ والمتنافرة ـ أخرى ـ هو مستوى وعى المسرحيين العرب وهم يريدون العودة إلى الذات لتحقيق الأصالة داخل المشروع الثقافي البديل. وهذا التوضيح لن يتم بمعزل عن الحديث عن بعض المساهمين في هذه العملية، ونقصد بذلك الرواد والنقاد الذين بحثوا، واجتهدوا، ونقبوا، لخلق واقع جديد تعبر عنه أدوات فنية حقيقية تساهم في تجسيد هذا الواقع على المستوى الفني والاجتماعي والسياسي والفكرى والأخلاقي؛ بمعنى أن تجارب هؤلاء الرواد والنقاد كانت منتمية إلى الناس وإلى الفضائين: المكاني، والزماني، تاريخا وحضارة، وتراثاً، ولغة، وأخلاقا.

من بين النقاد الذين عبروا بكتاباتهم عن هذا البحث، وعن هذا الانتماء، هناك توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلى الراعي، وعز الدين المدني وعلى عقلة عرسان، وسعد الله ونوس، ورياض عصمت، وعبدالكريم برشيد، وغيرهم ممن أراد أن يعطى للمسرح العربي وجوداً حيويا فاعلا ومتفاعلا.

الهوامش:

(١) عبدالكريم برشيد: **التنظير المسرحي... تساؤلات أولية**، من كتاب تحت الطبع.

(٢) رينيه ويليك: **مفاهيم نقدية** (النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي) ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة عدد (١١٠)، جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ ـ فبراير/شباط ١٩٨٧، ص١١.

(٣) توفيق الحكيم: **قالبنا المسرحي**. مكتبة الآداب، ص١٦-١٧.

(٤) يوسف إدريس: **نحو مسرح عربي** ـ مع النصوص الكاملة للمسرحيات، مطابع ـ الوطن العربي، شباط (فبراير) ١٩٧٤. ص٤٧٣.

(٥) المرجع نفسه: ص ٤٧٥.

(٦) المرجع نفسه: ص ٤٧٦.

(٧)انظر: علي الراعي: **الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري**، سلسلة كتاب الهلال، ع ٢١٢، نوفمبر ١٩٦٨، ص٦٧ ـ ٧٢.

(٨) محمود أمين العالم: **الثقافة والثورة (مقالات في النقد)** دار الآداب، الطبعة الأولى، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٠، ص١٧٤.

(٩) عبد الكريم برشيد: **التنظير المسرحي: تساؤلات أولية**.

(١٠) جاك بيرك: **أين المسرح العربي من عالم اليوم؟** مجلة «شعر» البيروتية، العدد ٣٦، خريف ١٩٦٧، ص١٢٣.

(١١) نص مأخوذ من كتاب جماعي بعنوان **Le Structuralisme Génitique** (Goldman) collection rlédiations- No. 159. PARIS. Denoel/ douthier 1917.

انظر: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة ٢، ١٩٨٦.

مقال: **البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان** بون باسكاري ـ ترجمة محمد سبيلا.

(١٢) رينيه ويليك: **مفاهيم نقدية** ـ مرجع سابق، ص ٢٤.

(١٣) رينيه ويليك: أوستن وارين: **نظرية الأدب**. ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص٤٠ ـ ٤١.

(١٤) حسام الخطيب: **مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب والنقد**. الفكر العربي «مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية» كانون الثاني – (يناير) شباط (فبراير) ١٩٨٢ ـ العدد الخامس والعشرون السنة الرابعة، ص١١٦.

(١٥) **بيان جماعة المسرح الاحتفالي** ـ ٢٧ ـ مارس ١٩٧٩. بيان المسرح العربي «مجلةالمسرح» يصدرها نادي المسرح القومي، مصر، العدد السابع يونيو١٩٨١، ص٥ـ٦.

(١٦) **الفانوس الأول: البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس** ـ كتابات أولى مسرح الفوانيس، عمان ـ الأردن ـ ٢٧ ـ ٣ ـ ١٩٨٤.

(١٧) عبدالمنعم تليمة: **مقدمة في نظرية الأدب**. دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة – ١٩٧٣، ص١٦٢.

(١٨) عبدالكريم برشيد: **التنظير المسرحي، تساؤلات أولية**.

(١٩) عبدالكريم برشيد: المرجع السابق.

(٢٠) **بيان فرقة مسرح الحكواتي** «مجلة المسرح» العدد السابع يونيو ١٩٨١، ص١٣.

(٢١) **بيان جماعة المسرح الاحتفالي الأول** «مجلة المسرح» العدد السابع يونيو ١٩٨١، ص٧.

(٢٢) **الفانوس الأول: البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس** ـ كتابات أولى. مسرح الفوانيس ـ عمان، الأردن ـ ٢٧ ـ ٣ـ ١٩٨٤، ص٤.

(٢٣) روجيه عساف، **المسرحة أقنعة المدينة** ـ دار المثلث، ص١٥.

(٢٤) محمود أمين العالم: افتتاح ندوة المسرح العربي الطليعي. «المعرفة» مجلة ثقافية شهرية ـ العدد ١١٧ ـ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧١، ص١٣.

(٢٥) المرجع نفسه: ص١٣.

(٢٦) سعد أردش: المرجع السابق: ص٥٠ – ٥١.

(٢٧) نعمان عاشور: **علاقة المسرح بالدولة والمجتمع** «المعرفة» السورية، العدد ١٣٦، حزيران ١٩٧٣، ص ١٦٨.

(٢٨) المرجع نفسه.

(٢٩) أدونيس (علي أحمد سعيد) **فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة** ـ دار العودة ـ بيروت، الطبعة الأولى ـ ١ ـ٣ ـ ١٩٨٠ ـ ص١٧٥.

(٣٠) عبدالرحيم الزرقاني: **اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي**. «البيان» ـ مجلة فكرية شهرية تصدرها رابطة الأدباء في الكويت العدد ٢١٧ ـ أبريل (نيسان) ١٩٨٤. عدد خاص عن «ندوة التراث العربي والمسرح.

(٣١) سامي عبدالحميد، المرجع نفسه.

(٣٢) انظر: علي أحمد باكثير، **محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية** ـ ص٣٦.

(٣٣) عبدالفتاح كليطو: **الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي**، دار الطليعة، بيروت، ص١٣.

(٣٤) أدونيس: زمن الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٢ ـ ص١٢٩.

(٣٥) المرجع نفسه: ص١٢٩.

(٣٦) برهان غليون: الوعى الذاتى، منشورات عيون المقالات، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، الدار البيضاء، ص١٠٧.

(٣٧) أدونيس: سياسة الشعر «شعر الهوية» ـ دراسة فى الشعرية العربية المعاصرة . دار الآداب، بيروت . الطبعة الأولى. ١٩٨٥.

(٣٨) عبدالكبير الخطيبى: النقد المزدوج ـ دار العودة. بيروت، ص٩.

(٣٩) المرجع نفسه: ص٩.

(٤٠) كمال عبداللطيف: سلامة موسى واشكالية النهضة ـ الفارابى، الطبعة الأولى ١٩٨٤ ـ المركز الثقافى العربى ـ المغرب ـ ص٨٢.

(٤١) عبدالله العروى: ثقافتنا فى ضوء التاريخ (التنوير) ـ المركز الثقافى العربى. الدار البيضاء ـ المغرب. الطبعة الأولى. ١٩٨٣ ـ ص١٦١.

(٤٢) رياض عصمت: دراسات تطبيقية فى المسرح العربى ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى . دمشق ١٩٧٥ - ص٢٥٣.

(٤٣) حسن المنيعى: عن المسرح العربى الحديث «الأساس» ملف خاص حول المسرح العدد ١٦ فبراير ١٩٨٥ - ص٢١.

(٤٤) بوعلى ياسين: ينابيع الثقافة ودورها فى الصراع الاجتماعى ـ منشورات عيون المقالات ـ الطبعة الأولى ـ اللاذقية ١٩٨٥ ـ الثانية ـ الدار البيضاء ١٩٨٦ـ ص٦٧ـ ٦٨.

(٤٥) انظر: سعد أردش: الأصالة ومنهج العمل الجمعى فى المسرح العربى الحديث البيان «الكويتية» ١٦٩ . أبريل (نيسان) ١٩٨٠ ـ ص٣١.

(٤٦) تمار الكساندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربى ـ ترجمة: توفيق المؤذن ـ دار الفارابى ـ الطبعة الأولى ١٩٨١ ـ ص٢١٣.

(٤٧) المرجع نفسه، ص٢١٣.

(٤٨) عبدالله العروى: ثقافتنا فى ضوء التاريخ، ص١٩٩.

(٤٩) المرجع نفسه: ص٢٠٤.

(٥٠) عبدالكريم برشيد: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى، سلسلة الدراسات النقدية،٣، دار الثقافة، الدار البيضاء. الطبعة الأولى، ١٤٠٥، ١٩٨٥، ص٤٧.



البحث عن صيغة مسرحية جديدة

دراسة لاقتباس نادر عمران لمسرحية هاملت

مفيد فالح الحوامدة *

- ١ -

أحدث نادر عمران، كاتب فرقة الفوانيس الأردنية[1]، تغييرات جذرية على مسرحية (هاملت) فى اقتباسه لها بعنوان «فرقة مسرحية وجدت مسرحا فمسرحت هاملت» (١٩٨٤). وقد شملت هذه التغييرات الحبكة المسرحية وأحداث القصة والتشخيص والموضوع (أو المواضيع). وبالفعل، لم يحتفظ النص المقتبس بأكثر من ٢٠٪ من النص الأصلى. ولعل أبرز تغيير موح أحدثه عمران هو قلب الحبكة الشكسبيرية من الداخل إلى الخارج. فقد حبك شكسبير مسرحيته حول قصة هاملت بصراعه مع كلوديوس ومع نفسه، وضمن حبكته قصة ثانوية (المسرحية ـ داخل ـ مسرحية Play - within - Play) فى مشهد المصيدة[2] Mouse - Trap Scene لخدمة القصة الرئيسية.

أما فى الاقتباس، فإن هذه القصة الثانوية المتعلقة بالمسرحة والإخراج وفعالية العمل المسرحى هى القصة الرئيسية، واختزلت قصة هاملت الرئيسية لتصبح هى القصة الثانوية أو المسرحية ـ داخل مسرحية. فقد حبك عمران اقتباسه حول علاقة مجموعة من الممثلين بمخرجهم التقليدى المتسلط. تبدأ المسرحية بهيمنة هذا المخرج على الممثلين الشخوص وتنتهى بتمردهم وانتصارهم عليه. أما قصة هاملت، فتصبح قصة ثانوية يمثلها هؤلاء الممثلون على طريقة المخرج المهيمن، وذلك بمثابة تطبيق لنظرية الإخراج التى علمهم إياها والتى يثورون عليها فى النهاية.

وقد نتج عن التغييرات التى أحدثها عمران على النص الإنجليزى مجموعة من القضايا الموحية التى تحمل معانى مهمة لفهم المسرحية المقتبسة وتحديد موقف فرقة الفوانيس من حركة المسرح العربى المعاصر. أولا،

*جامعة اليرموك، الأردن.

الموضوع الرئيسى فى المسرحية الأردنية هو رفض الاتجاهات القديمة السائدة فى المسرح والبحث عن صيغ مسرحية بديلة ولغة تعبير مسرحية جديدة، فى إطار حركة المسرح التجريبى فى الوطن العربى. ثانيا، إلغاء دور البطل الفرد الممثل بشخصية هاملت حيث يحل محله البطل الجماعى، مما يتناسب و الفلسفة الفنية والفكرية لفرقة الفوانيس المضمنة فى بيانها التأسيسى الصادر فى عمان عام ١٩٨٣[٣]. ثالثا، المسرحية الجديدة هى دعوة للممثلين للتمرد على المخرج التقليدى، كما أنها بالدرجة نفسها دعوة لتحرير الإنسان من أية قوة تكبح طاقاته وتردع رغبة التحرر والاستقلال الكامنة فيه. وحتى يتسنى لى دراسة الاقتباس الأردنى على ضوء التغييرات التى أحدثها عمران على النص الشكسبيرى، فلا بد من البدء بعرض سريع لمسرحية (هاملت)، وتحليل فكرة المسرح والمسرحية كما برزت فيها . وسأحلل معانى هذه التغييرات فى ضوء البيان التأسيسى لفرقة الفوانيس.

ـ ٢ ـ

استعمل شكسبير فى (هاملت) أدوات المسرح بفعاليتها وجماليتها للوصول إلى الذات الإنسانية لدراسة استجابتها أمام مفترقات الطرق ولحظات اتخاذ القرارات المصيرية، وفتح قلوب شخوصه، ليقود بذلك قراءه ومشاهدى عروضه إلى أعمق زوايا الذات الإنسانية وأكثرها ظلمة، مما يحيّد العصر ويتجاوز حدود المكان، هدفه فى ذلك سبر غور النفس البشرية فى الأعماق متحديا بعدى الزمان والمكان. بهذه الطريقة ضمن شكسبير لأدبه وفنه ديمومة لن تتوقف إلابتوقف ظاهرة الإنسان ونهاية الحياة على هذا الكوكب. فالمسرح عند شكسبير ليس غاية بل هو وسيلة أحسن استخدامها للوصول إلى فن له صفة العالمية والديمومة، وكفيل أن يهذب مشاهديه وقراءه.

المسرحة والتمثيل فى (هاملت) هى وسائل فعالة فى عملية الكشف عن الحقيقة وإظهار التناقض بين المظهر والجوهر، ذلك التناقض الذى يربك هاملت ويشغله طوال الفعل المسرحى، ويؤدى بكل الشخوص فى نهايتها إلى مجزرة دموية حمراء[٤].

يشكل هذا التناقض إحدى أكبر الجدليات الفاعلة لدفع الدراما إلى الأمام لخدمة الغرض الإنسانى فى إطاره الكبير من خلالها. كما تشكل عملية الكشف عن الحقيقة فى (هاملت) الحركة الديناميية المحورية التى تضمن دفع الفعل المسرحى إلى الذروة ثم إلى الاستقرار الختامى. وبذلك فهى تشحذ ذهن وخيال الشخوص الرئيسية إلى الإبداع والتجلى. ومن خلال ذلك، يعرى شكسبير النفس البشرية وما ينتابها من انفعالات وحيرة حين اتخاذ المواقف الخطيرة ، ليغوص فى أعماق الشخوص، وليقود بالتالى المشاهد إلى أعماقه الذاتية، ليكتشف إنسانيته ويشحذ، بل يحرك، الانفعالات الكامنة فى داخله التى تجعله يتعاطف مع الشخص المسرحى المعين أو ينقم عليه إزاء المواقف الإنسانية التى تخلقها الحبكة أو الموقف المسرحى المعين . يتم هذا فى عملية إثارة وتهدئة وشحن وتفريغ ترافق إيقاعات الفعل المسرحى، لتؤدى كلها فى النهاية إلى عملية تطهير نفسى للقارئ أو المشاهد، ينتج عنها بعث إنسانية نشطة شفافة؛ كانت قد توارت تحت تأثير التطبيع الاجتماعى والعوامل الذاتية ومتطلبات الحياة والقهر الجمعى والتنميط.

وحتى يستطيع شكسبير تقديم أفضل نمط مسرحى لكيفية استعمال المسرح للغوص فى الذات الإنسانية ، فقد حبك مسرحيته بكل أبعادها وأحداثها حول التطور والنمو التدريجى لشخص هاملت. فالمسرحية برمتها وصف لرحلة البطل التراجيدى من الذهن إلى العاطفة، ضمن جدلية التغاير بين الواقع المفتعل والحقيقة الفعلية، وما رافق هذه الرحلة من إيحاءات ومعان وقيم.

يتحول هاملت تدريجيا من طالب هادئ لاه، عقلانى، علمى، مفكر، لا فاعل، عند بدء الحدث

المسرحي، إلى شخصية عاطفية، عملية، انتقامية، قوية، وفاعلة فى نهاية العمل. كان فى البداية يمثل الطالب اللا أدرى البرئ البعيد عن معرفة الواقع. وهو هنا يشبه آدم قبل قضمه تفاحة المعرفة فى جنة الأبرياء. على أن دفقة المعرفة التى أتاه بها الطيف أيقظت شكوكه وأرعدت وجوده ودفعته إلى البحث عن الشجرة المحرمة ليقرض من نتاجها ويخرج عندئذ من عالم جنة الأبرياء. على أن هاملت لم يستطع تجرع المعلومة التى زلزلت وجوده دون تحد وتثبت. ولهذا وجد من الضرورى التحقق من صحة المعرفة الجديدة ليصل عند ذلك إلى مستوى إدراك معرفى مساو لذاك الذى فى ذهن عمه كلوديوس. لكن الوصول إلى هذه المعرفة (التحقق من الجريمة) ليس بالأمر السهل. وتأتى الصعوبة فى ذلك من قدرة كلوديوس على استغلال نفوذه وموقعه فى أعلى الهرم السياسى فى بلده؛ فقد وظف كل معطيات سلطته فى محاولة منع هاملت من التوصل إلى معرفته، فلجأ إلى أصدقاء هاملت وحبيبته، وحتى أمه، للتجسس عليه ومنعه من الوصول إلى هدفه . وقد استعمل كل هؤلاء التمثيل وتزييف الواقع من أجل السيطرة على هاملت ومنعه من الوصول إلى الحقيقة. على أن هاملت، الأقدر منهم جميعا على التمثيل وفهم جماليات وفاعلية العمل المسرحى، استطاع التفوق عليهم جميعا؛ إذ استطاع من خلال قوة العمل الدرامى والتمثيل الوصول إلى معرفة كل ما يخفيه كلوديوس رغم كل محاولات الأخير. تم كل هذا من خلال المشهد التمثيلى الذى أعده وأخرجه هاملت ، واستطاع من خلاله الغوص فى نفس كلوديوس وعقله لدى متابعته لاستجابة الأخير النفسية والعاطفية والجسدية لهذا المشهد. وبذا، فإن هاملت يخرق أغشية الزيف بالزيف ليصل إلى مركز الإدراك فى ذهن عمه، ويتعرف كل ما يخفيه، رغم استعمال الأخير كل من هم حول هاملت فى مشاهد تمثيلية تهدف إلى انتزاع كل ما يعرفه وإخفاء حقيقة كلوديوس عنه.

ومن الملفت للنظر أن كل دلائل هاملت التى تساعده على الكشف عن زيف التظاهر والتمثيل على مسرح السينور تأتى من خارج الدنمارك. ففى البداية يظهر الطيف الذى ينبئ عن الحقيقة قادما من عالم الغيب أو العالم السفلى Underworld ثم يأتى الممثلون الذين يمسرحون ما جاء به الطيف من خارج الدنمارك[٥].

كما نلاحظ أيضا أن زيف الملك الواقعى كلوديوس فى السينور يكشف عنه ملكان آخران يفترض أنهما غير واقعيين: الأول هو طيف الملك الحقيقى للدنمارك، والآخر هو الملك الذى يمثله أحد الممثلين القادمين من دولة مجاورة. ومن المفروض أن يتظاهر الطيف والممثل بالحقيقة من خلال التمثيل، كما يفترض أن يكون ملك الدنمارك كلوديوس واقعيا وحقيقيا. لكننا نجد العكس تماما، الحقيقى (كلوديوس) يمثل ويخفى الحقيقة ، والممثل يقول الحقيقة ويمارس الواقع. ولذا، فإن عملية المسرحة بالنسبة إلى هاملت وشكسبير والجمهور الإليزابيثى تصبح رمزا للقوة التى تقوم بإزاحة الستار عن الحقائق المخفاة وتعرية دهاليز النفس البشرية وإعطائها طابعا موضوعياً لا نحتمل اكتشافها بدونه [٦]؛ فنصبح والحالة هذه كأننا ننظر إلى أنفسنا فى المرآة، ويصبح الممثلون بحق «كشافى الأسرار، هتاكين للأستار» (ف٣، م٢).

فى هذا الإطار، يقارن هاملت العالم الحقيقى بعالم الدراما الخيالى فلا يجد الفارق بينهما، بل على العكس يجد العالم الخيالى أكثر واقعية ومنطقية. فها هو يقارن الانفعالات الساخنة لممثل يتصنع دورا وانفعالاته الشخصية الباردة التى لا تتناسب و مأساة والده ومقتله ظلما:

«ويحيى من هزأه بليد، أليس عجيبا أن ذلك الممثل الذى كنت أختبره منذ هنيهة يستطيع على كونه إنما يصور حادثا مكذوبا، ويهيئ

إحساسا ليس من الحقيقة فى شئ ، أن يصنع وجهه، ويشكل حركاته، على النحو الذى يوحيه إليه خاطره، فهو يمتقع حزنا، ويستدر جفنيه دمعا، ويظهر التدله، ويجهش بصوته فى التوله، ويطابق بمهارته بين صورته وتصوره، وكل ذلك لغير ما طائل يحلى به؛ كل ذلك فى سبيل حسناء لم يرها، ولم يعرفها، فما الذى كان يفعله لو كان مكانى؟

إذن لأغرق مسرحه بعبراته، وصدع آذان الجمهور بكلماته الرهيبة، وأجن المذنب، وأذعر البرئ، وأذهل الجاهل، بل لأصم السمع ، وسدر البصر ، أما أنا وتبا لى من أثيم وضيع ، وشجاع دعى، فغاية ما دافعت به عن أب حبيب، وملك عزيز ، نكب أشد النكبات : وهو أننى أهذى هذيان الحالم ، مع أن شاغل الانتقام مالىء نفسى، أجبان أنا؟ » (٧).

وبذا، فإن شكسبير استعمل قوة الدراما والدراما تيرجية لا للكشف عن الحقيقة فحسب ، بل لهدم الأطر النمطية، وأيضا كل ما اعترى النفس البشرية والواقع الظاهر ، للنفاذ إلى الحقيقة الباطنة من أجل إعادة تنظيم وتطوير المجتمع نفسيا وفكريا واجتماعيا وسياسيا (٨).

- ٣ -

وبسبب هذا الدور الإيجابى المهم الذى أبرزه شكسبير فى (هاملت) للمسرح والتمثيل والمسرحة وأهميتها فى الحياة الإنسانية ، فقد اقتبسها كاتب «الفوانيس» الذى يبحث وأعضاء فرقته عن صيغة مسرحية جديدة يبرزون فيها دور الفن والفنان المسرحى فى مجتمعنا المعاصر . واقتباس أى عمل فنى إنسانى وإعادة صياغته من أجل نقل وجهة نظر جديدة تناسب العصر والمكان ، يعتبر عملا مشروعا فى رأى عمران وفرقته الذين يجدون ضالتهم فى تقليد ما سار عليه بريخت فى تناوله التراث الإنسانى فى أعماله المسرحية :

« لقد كتب بيرتولد بريخت مسرحيته السيد بونتيلا وتابعه ماتى عن أحداث اعتبارية فنلندية بأدوات تعبير شعبية. ولهذه المسرحية علاقتها المباشرة بالإنسان فى أى مكان وأى زمان . ومن المعلوم أن بيرتولد بريخت لم يكن إلا ألمانيا ولكنه تفوق على ذلك لكونه إنسانا . لقد صاغ الكثير من أعماله مستخلصا خامات خلقه من الموروثات الإنسانية الشعبية العامة: دائرة الطباشير القوقازية مأخوذة عن أسطورة شعبية شرقية ، الإنسان الطيب من سيشوان وجذورها الشرق آسيوية، جاليلو الإيطالى قبل مئات السنين... إلى آخر أعماله، كان دائم التعلم والاكتساب من الحياة، من الإنسان ، بغض النظر عن مكان وجوده أو عصر حياته الاعتباريين» (البيان، ص١٠).

ونادر عمران يريد، كبريخت، أن يتفوق على كونه عربيا بكونه إنسانا . وهو بذا ينظر إلى الأعمال العالمية بوصفها خامات يخلق منها إبداعات جديدة بمنظار عصرى يتلاءم وفكره وفنه. وهذا الموقف واضح فى بيان الفوانيس:

«هكذا بدأت الفوانيس لعبتها مع محصلات المعرفة، من المفاهيم والموروثات الاجتماعية المختلفة والمدركة، فقد بدأ الإنسان ببناء تلك المفاهيم وتلك الموروثات ليشعر بالمتعة فى هدمها، وذلك للوصول إلى بناء مفاهيم جديدة متطورة على أنقاض الأولى ثم يهدمها مرة أخرى... وهكذا » (البيان، ص٤) .

كما أن هذا الموقف متسق مع الأهداف التى وضعها كاتب (الفوانيس):

«جاءت لترسى أسس [كذا] مسرحية، تتغذى على ما أفرزه وجدان الإنسان عبر حضارته من أدوات تعبير كان يعبر بها عن أفراحه وأتراحه، آماله وآلامه، تعيدها الفوانيس إلى الإنسان ثانية بعد جليها مما التصق بها من الشوائب والتزوير نتيجة ضوابط الكبت والحجب الطارئة عليها باستمرار، ولتعود الأدوات أكثر شمولية ودلالة لأطر الحياة المختلفة من أجل أن تلحق بتطور الحياة، بالإضافة إلى وجوب خلق أدوات تعبير جديدة لها مدلولات تعبيرية عما استجد من أمور الحياة، آملين زيادة التواصل والتوافق الإنساني بهدف بناء الـ «نحن» الاجتماعية». (البيان، ص٨).

وبناء على هذه الاستراتيجية الفنية التى تبيح تناول الأعمال العالمية وإعادة تركيبها، لتصبح أكثر شمولية وقدرة على مسايرة تطور الحياة ومستجداتها، فقد تجرأ نادر عمران على فك عناصر النص الشكسبيرى، مبقيا على بعض تلك العناصر، وتاركا بعضها الآخر، ومضيفا عناصر جديدة بناء على فهم فلسفى فكرى يعززه وعى ملموس بالتراث المسرحى العالمى، وقد أعاد بناء هذه العناصر فى عمل درامى جديد يفيد من الغناء الشعبى والفلكلور العربى والموسيقى العربية النابعة من وجدان الجمهور ـ الهدف ، بعد إعطاء هذه الموروثات الحضارية المعاصرة معان جديدة من خلال وضعها فى سياق جديد مغرب على الطريقة والمنهج البريختى. تتضافر فى العرض الجديد عناصر النص مع أدوات الإخراج إلى جانب الألحان الشعبية المغربة فى نسيج عضوى متماسك البناء فى مفرداته. وبذا، فقد أعاد عمران صياغة عمل عملاق ينتمى من حيث الشكل والخواص والخلفية إلى بطن التاريخ، ليولد من جديد بروح عصرية تحكى القرن العشرين روحا وبنية فى محاولة زلزلة كل المفاهيم المؤطرة فى ذهن المشاهد الذى طالما ارتعب من تغيير المألوف. وبذلك، فإن الحديث عن النص الأدبى الذى كتبه عمران يبقى قاصرا إن لم يدعم بالحديث عن العرض أيضا. السبب فى ذلك أن كاتب «الفوانيس» يكتب نصوصه للعرض عادة لا للقراءة. ولذا فقد يصدق القول بأن كتابة النص كانت توليفا لا تأليفا مسرحيا. وهذا يعنى أن النص يكتسب قيمة حقيقية فقط عندما يقدم على خشبة المسرح ويفقد الكثير عندما يقرأ فى زوايا المكاتب المنعزلة. ويدل على هذا وجود تكامل بين الكاتب والمخرج (خالد الطريفى) والموسيقى (عامر ماضى) يدفع بالعمل إلى النجاح. ويصعب على المرء تناول واحد من أطراف هذا الثلاثى دون الاستعانة بالآخرين. لا عجب، فذلك هو رأى «الفوانيس» فى خلق الإدراك العام بالذات والمحيط:

«الأصوات الإنسانية تنطلق، وتبدو الوحشة بالشعر والغناء، العيون ترى.. فتدرك، الآذان تسمع.. فتفهم، الأيدى تلمس.. فتتأكد من وجود الأشياء، الحواس جميعها تبدأ عملها لإدراك كنه العالم المحيط». (البيان، ص٢).

يبدو واضحا أن «الفوانيس» لم يتجهوا إلى كتابة أدب مسرحى خالد كمسرح شكسبير، لكنهم بحثوا عن حركة مسرحية جديدة لها فلسفة فنية جديدة متحضرة، وهذا جلى من عنوان العمل المطروح. وعليه ، فإننى حتى أعطى هذا العمل حقه من الدراسة، لابد من دراسة النص والعرض معا، حيث إن الإخراج عزز معنى التغيير فى النص الذى أحدثه عمران على (هاملت) الأصلية.

ـ ٤ ـ

إن من أهم التغييرات التى أدخلها عمران على الأصل الشكسبيرى هو إدخال شخصية «أبو الفوانيس»،

تلك الشخصية المضطردة المميزة لأعمال عمران ، إنه الحكواتى ومصدر النور والدفء والحقيقة. وكممثلى هاملت، فهو كاشف الأسرار وهاتك الأستار، يدخل السراديب فينيرها، هو الكاشف عن الحقيقة، يظهر أثناء العرض بصمت دون أن يقاطع سير الحدث، كظهور ألفريد هيتشكوك فى أعماله لفترات وجيزة لكنها متكررة. إنه القوة التى تشعل النور كلما اشتد الظلام. ماذا يعنى هنا نادر عمران؟ الإجابة نجدها فى بيان «الفوانيس»:

«حينما يشعل النور تبدأ العقول بممارسة نشاطها، وتجرى عملية التفكير، حينما ندرك أنه لولا «أبو الفوانيس» لما اشتعلت الفوانيس، بل لما وجدت الفوانيس أصلا. إن «أبا الفوانيس» هو الذى أتانا بالدفء والنور ، إنه يفجر الحياة » (البيان، ص٢).

أبو الفوانيس هو الفنان الذى يحمل العقل والخيال اللذين تنطبع عليهما صور وتخيلات كل ما تنيره فوانيسه وتكشف عنه، لتشكل هذه الصور عند تفاعلها وتعايشها «واقعا متخيلا » فى ذهنه يقترن بالفوانيس وشعاعها الذى كشف أوليات هذا الواقع وجذوره الممتدة عبر التراث الإنسانى العام (البيان، ص ٣).

إن الواقع المتخيل الذى يتشكل فى ذهن «أبى الفوانيس» يمثل الماهية الحقيقية للأدب والمسرح بشكل خاص وارتباط هذا الأدب بالحقيقة؛ فهى أكاذيب كالحقائق ، وهى كما وصفها هاملت فى قوله: «إن المسرح هو أن تحمل مرآة ترى بها الواقع» (ف٣، م٢). إن وجود هذه الشخصية وبحثها عن الحقيقة ومحاولة الكشف عن الزيف ليبقى على الروح التى سادت (هاملت) هى تلك الروح التى أعطت المسرح والمسرحة عند شكسبير أهمية بالغة كما أشرت سابقا. لقد عنى عمران بظاهرة الكشف عن الحقيقة، كما عنى بها شكسبير. وقد ترجم عمران اعتناءه بها عن طريق شخصية (أبى الفوانيس) التى استحدثها.

أما عن التغييرات الأخرى، فأهمها أن الاقتباس اختزل مسرحية شكسبير لتصبح بعد التغييرات التى أجريت عليها هى المسرحية ـ داخل مسرحية، وغزل حولها قصة رئيسية هى قصة مجموعة من الممثلين مع مخرج تقليدى وثورتهم عليه فى النهاية . أما فيما يتعلق بالتغييرات التى أحدثت على مسرحية (هاملت)، فقد جاءت لتتناسب وثلاث قضايا أراد عمران تناولها والتركيز عليها؛ وهى الجنس ، الموت، والفن (مع التركيز على الأخير). وقد ركز المخرج على هذه القضايا بخلق ثلاثة أقطاب لخشبة المسرح. ففى المقدمة وضع حفار القبور، وفى اليمين الأعلى وضع مخدع كلوديوس وجرترود الزانيين، وفى اليسار الأعلى وضع المخرج التمثال (٩).

يبقى كلوديوس فى الاقتباس هو الأخ القاتل والمتزوج بزوجة أخيه، وهاملت الذى يشهد الطيف يريد إثبات الحقيقة بمسرحة ما جاء به الطيف، ودراسة استجابة عمه لها، كما فى الأصل. عند شكسبير أوفيليا تنتحر حداداً على موت أبيها ، وموت بولونيوس جعل من ليارتس موازيا لهاملت ، مما مكن شكسبير من ترتيب المبارزة النهائية بين هاملت وليارتس. بينما فى الاقتباس يقتل بولونيوس فى بداية المسرحية، مما مكن عمران من إبرازه وهو يمارس الجنس مع جرترود، تأكيدا على تفشى ظاهرة الفساد والرذيلة فى المجتمع المعاصر. كما يتهم كلوديوس وجرترود الزانيان أوفيليا البريئة بارتكاب الرذيلة ويحكمان عليها بالموت. فى الاقتباس يقتل كلوديوس جرترود، وهاملت يطعن كلوديوس، وكلوديوس يطعن هاملت، ويموت الثلاثة، ويعودون إلى بطن التاريخ. أى أنهم أبعدوا زمنيا عن الحدث بتجميدهم على خشبة المسرح بأقنعة توحى بالموت. ثم يستمر الممثلون الشخوص فى متابعة أحداث المسرحية الرئيسية التى تنتهى بثورتهم على المخرج وسجنه.

لقد بالغ كاتب «الفوانيس» فى التركيز على البعد الجنسى وأثره فى تسيير الحياة العامة، فى الوقت الذى

وظفها شكسبير لشحذ جوانب بعينها فى شخصية هاملت. فقد اهتم نادر عمران بإبراز الاحتفال بزواج جرترود وكلوديوس كما كشف الجوانب الحسية عند جرترود. فهى ترقص رقصة شرقية مع الممثلين وسط جو الخمر والتدخين والسكر، وتمارس الجنس مع بولونيوس. كما أن ثوبها المذيل بما يزيد عن ثلاثين مترا من القماش يحمل اللون الأسود، والمخطط باللون الذهبى البراق، يشير بطريقة رمزية إلى البعد الحسى. إن امتداد ثوبها وإحاطته بكل الممثلين ليوحى بارتباط كل إنسان فى المسرح وفى الصالة بها وبالبعد الجنسى الذى تحمله. كما تبرز أهمية الغريزة على السلوك الإنسانى بشكل عام.

القضية الثانية التى أبرزها عمران وعززتها، أدوات المخرج هى فكرة الموت. لقد تبلورت فكرة الموت عند شكسبير حيث بين استجابة الإنسان لهذا العدو المحتوم منذ البداية، حين ظهر شبح الملك القتيل، وبرزت بشكل فلسفى فى مونولوج هاملت الشهير («أن أكون أو لا أكون» (ف٣، م١). ثم فلسفت أيضا فى الحوار الكوميدى العميق بين هاملت وحفار القبور، واستمرت أعمال سفك الدماء فى مسرحية (هاملت) بدءا ببولونيوس ومرورا بأوفيليا لتصل قمتها فى النهاية عندما امتدت يد الموت إلى غالبية الشخوص فى مجزرة ختامية صاخبة.

أبقى «الفوانيس» جنازة أوفيليا ليتمكنوا من الإبقاء على شخصية حفار القبور، وليتم دفن الجثة ضمن شريحة رائعة شكل فيها اللون الأسود وعاش الجمهور معها لحظات شاعرية حافلة بالمشاعر الحقيقية تدخل الوجدان وتنبه العقل. وأبدع المخرج هنا فى استخدام وتوظيف كل أدواته فى خلق جو وجدانى يناسب فكرة الموت وعالم المجهول الذى خشيه هاملت، فحفار القبور الذى تقع عليه بقعة ضوء مركزة يغنى:

«ولدت وتوأمى موتى

صرخت فراعه صوتى» (١٠).

والتمثال العملاق الذى يرمز إلى الموت، يهتز فى أعلى يمين المسرح المعتم، وهو يرتدى ثوبا أبيض طويلا ترفعه ثلاث درجات غطيت بثوبه ليصبح كتلة واحدة عملاقة بيضاء، فى جو أسود سحرى يخترق وجدان الجمهور ويبهره. وأثناء مسيرة الجنازة تمر الوجوه المقنعة بأقنعة الجماجم لتزيد الصورة إبهارا وتشحذ من تأثيرها الوجدانى. كأن الجمهور كان ينظر إلى شريحة تشكيلية تحرك الوجدان عن طريق التلاعب بالألوان الموحية والرمزية والإكسسوار الرمزى الموحى أيضا.

الموت والحياة عند عمران توأم لا ينفصلان «ولدت وتوأمى موتى» وظاهرة الموت عنده هى جزء من ظاهرة الحياة، كما هو الحال عند صموئيل بكيت فى مسرحيته (فى انتظار جودو). ولا تبرز هذه الفكرة فى اقتباس عمران بعض أبيات مونولوج هاملت الشهير عن الموت (أن أكون أو لا أكون). ودون أى تغيير يذكر فهو يبقى الفكرة الشكسبيرية كما هى ، دون انتباه إلى فكرته المخالفة بعض الشئ ، على أنه أجرى عليها تعديلاً مهما مرتبطا بدعوته لضرورة خلق بطل جماعى بدلا من البطل الفردى. ولذا، فقد وزع أبيات المونولوج الشكسبيرى على خمسة شخوص، كما هو واضح من الحوار التالى:

«مروان : الموت رقاد .. قد تكون به أحلام مرعبة.. وهذه هى عقدة المسألة، فالخوف من تلك الأحلام قد يكون أكثر هما من ويلات الحياة البائسة.

حسن : ... إن هذا الخوف هو الذى يقف العزم دونه.

نبيل : هو الذى يسومنا شتى صنوف العذاب لنعيش.

بشير : إن الخوف مما بعد فترة الموت هو الذى يصبرنا على المذلات (يركع).

مروان : فقد يكون هناك جزاء للصابرين (يضحك).

حسن : فتجدنا نصبر على الظلم فى انتظار العدل.

نبيل : ونصبر على الكوارث من أجل النعم فى العالم الآخر.

مروان : ذلك العالم الذى لم يستكشفه باحث ولم تطأه قدم سائح.

ناصر : ولكننا قد نقبل الصعب الذى نعرفه على السهل الذى نجهله ».

وباستثناء أبيات مروان وحسن ونبيل (فقد يكون، فتجدنا نصبر، ونصبر على الكوارث) على التوالى، فإن بقية مداخل الحوار كلها مأخوذة من مونولوج هاملت الشكسبيرى عن الموت. لكن توزيع الأبيات على خمسة شخوص بدل شخص واحد مرتبط بفكرة عمران الداعية إلى «الأنا» الجماعية والـ«نحن» الإنسانية المتصلة.

القضية الثالثة التى أبرزها النص الجديد هى قضية الفن المسرحى والبحث عن منهج جديد يحل محل المناهج والمدارس التقليدية. فالفوانيس يبحثون عن مسرح جديد له دور بناء فى خلق واقع إنسانى حضارى جديد. وقد كرست المسرحية المقتبسة مساحة لا بأس بها لعرض العلاقة بين الممثلين والمخرج، والبحث عن لغة تعبير مسرحية تستمد حيويتها من مكتسبات الإنسان الحضارية، وتسخيرها بشكل جديد لأغراض جديدة.

يدخل المخرج فى البداية وهو يمثل الشخصية الديكتاتورية المتزمتة الآمرة الناهية، ويأمر الممثلين بالالتزام بتنفيذ ما تعلموه من تدريبات على خشبة المسرح أثناء عرضهم قصة هاملت وكيفية قتل والده.

الممثلون يمسرحون قصة هاملت لا على الطريقة البالية التى دربهم عليها المخرج، بل على الطريقة الجديدة التى يراها مخرج «الفوانيس» وكاتبهم، ولذا يحاول المخرج التقليدى تقريعهم:

«خالد : كفاكم ما فعلتم إلى الآن.. ماذا سيقال عنى بعد هذه المهزلة التى فعلتموها ... هل يمكن أن يسمى ما قدمتموه فنا ، أتفعلون كل ما فعلتم برائعة روائع المسرح العالمى.. وتقولون لا تعود الأشياء كما كانت.. فسنعيد عرضنا لنصلح ما أفسدتموه».

هذا الحوار يمثل اعتقاد عمران بأن فرقته تقدم مسرحا جديدا وتطرح لغة تعبير مسرحية جديدة، ويأتى رد الممثلين ليصور وجهة نظر ثلاثى مسرح الفوانيس (عمران، الطريف، وماضى):

« نبيل : لكننا نرى بأن ما فعلناه كان شيئا جميلا على أقل تقدير ممكن.

خالد: كفاكم غرورا فارغا.

حسن: إننا نؤمن بما نفعل.. وليس عيبا أن نصل بإيماننا إلى مرحلة الثقة.. وأما الغرور فهو خير من الوضاعة.

خالد: من تقصد بالوضاعة.. هل بلغت بك الجرأة إلى هذا الحد... ولم لا وقد صغت منك ممثلا ـ بل إنكم جميعا مدينون لى بوصولكم إلى مرحلة الممثلين ... من الذى عرفكم بشكسبير وهاملت... ألم يكن أنا... ولكننى فعلت كمن يضرم النار فى رماد».

هذا الحوار بين المخرج ـ الشخصية والممثلين يدل على حوار الفوانيس الفنى مع المدارس القديمة البالية، التى لا تمت إلى الأدب الرفيع بصلة ـ أولئك

«المهرجون أو القردة المتشبهون بالممثلين وأصحاب أساليب الاتجار الرخيص فى الفن»، وأولئك الذين يجهدون لـ «إضحاك الناس بالتصوير المبتذل أو بمسخ صورة الإنسان بواسطة القفز السعدانى أو إظهار العاهات والجهل والسذاجة والعثة فى الإنسان، »،كما يشير بيان «الفوانيس».

لقد سخر الممثلون على لسان نبيل من أنصار المدرسة الواقعية فى التمثيل والإخراج:

«نبيل : أريد أن يشعر الجمهور وكأنهم أمام حدث واقعى تماما، أريد أن يبكى الناس على مصير ذلك الأمير المسكين لنصل إلى مرحلة الصدق الفنى».

وعلى لسان ناصر: «لقد كان كلوديوس خائنا فأريد أن أشعر بالخيانة فى أى حرف ينطقه»، يسخر من طريقة توزيع الأدوار على الممثلين:

«أنت تعال هنا.. طبعا أنت الذى ستقوم بدور هاملت.. رغم أن شعرك أجعد بعض الشئ.. ولا يتطابق مع الصورة التى فى خيالى عن هاملت.. لقد كانت عيناه أكثر وسعا من تلك التى فى داخل وجهك ولكن لا بأس.. فعندما كنت أدرس المسرح فى إنجلترا.. قام أحدهم بدور هاملت وكان بدينا (لحسن). قف هكذا (حسن يقف) لا.. يجب أن تقف هكذا على المسرح (يريد ذلك) قدماك يجب أن يتوازيا.

حسن : وهل كان هاملت يقف هكذا..

ناصر: إن المسرح شئ آخر (يمثل القلق والاضطراب) فللمسرح قواعد فى الوقوف والجلوس يجب اتباعها.. وهل تريد أن يقولوا عنى بأننى لا أعرف هذه القواعد».

بعد كل هذه السخرية من طرق الإخراج والتمثيل التقليدية وطرق اختيار الممثلين وطرق تدريبهم والقواعد المتجمدة التى يستوردها المخرجون العرب، تنتهى المسرحية بتمرد الممثلين التام، أصحاب الحركة المسرحية الجديدة، وإهانتهم المخرج وإلقائه أرضا ومحاصرته التامة، تماما كما تمرد هاملت فى مسرحية شكسبير على عمه رغم محاولات الأخير كبت هاملت وإخفاء الحقيقة، ليسقيه هاملت بعدها السم الزعاف، وينهى سلطته ووجوده إلى الأبد.

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو : ما الجديد فى طريقة التمثيل التى قدمها الممثلون فى عرض «الفوانيس» الفعلى على المسرح الدائرى؟ ، وهل تتناسب طريقة التمثيل التى قدمها ممثلو الفوانيس مع الفكرة التى أراد ثلاثى الفوانيس إيصالها إلى عقل الجمهور لخلق بيئة مسرحية إبداعية تحث على التفكير والتنوير للوصول إلى الـ «نحن» المراد الوصول إليها؟

الواقع أن التمثيل الذى قدمته «الفوانيس» لمسرحيتها كان مغرقا فى الواقعية من حيث الطاقات الصوتية والاندماج فى الأدوار بطريقة تقليدية، وتحريك الأيدى، ومحاولة تقمص الشخوص. وكان أقرب الممثلين الذين ينقص معظمهم التدريب الكافى، والوعى الكافى بفكرة ورسالة ثلاثى الفوانيس، هو بشير الهوارى الذى امتاز بخفة الأداء على الرغم من جسده الضخم نسبة إلى الآخرين. وكانت أقربهم إلى إنتاج الفكرة البريختية بالتمثيل سهير فهد التى لم تندمج مع الأدوار ربما عن غير قصد أو بسبب كثرة الأدوار النسائية التى أدتها على خشبة المسرح، وقد مثلت بحيادية شبه كاملة فى معظم الأدوار التى نفذتها. وقد فشل الكثير منهم فى استحضار

الذاكرة الانفعالية ولربما الذاكرة العضلية على الطريقة الستانسلافسكية المألوفة. وقد أنقذهم المخرج من ذلك بكثرة استعمال الأقنعة البريختية أو اليابانية أو الأيرلندية، وبمهارته الفائقة فى توزيع الإضاءة والتعتيم، يساعده فى ذلك الدقة فى التوقيت والانضباط من مدير المسرح المنفذ.

ـ ٥ ـ

أما عن الإخراج، فإن أهم ما تميز به المخرج هو تأكيده استعمال وسائله، ومن بينها التوقيت والانضباط الصارمين. كما أبدع فى التشكيل فى الفراغ واستعمال كل شبر من خشبة المسرح بأبعاده الثلاثة وملء أجزائه التسعة حركة وإضاءة وتشكيلات. كما خلق نظاما ممتازا من التوازن ، فوضع المخدع إلى أعلى يسار المسرح والمخرج أعلى يمين المسرح، ووضع حفار القبور فى مركز أسفل المسرح ، للتأكد من هيمنة ظاهرة الخوف من الموت على بقية النوازع الإنسانية.

شكل المخرج بالضوء وحركة الممثلين ولون الملابس لوحات تشكيلية، توحى بانسلاخه عن وظيفة المخرج التقليدى واقترابه من الشكل المسرحى. على أن نظرة شاملة إلى كل هذا تشير إلى خلط بين رمزية الملابس وإيحائية الضوء وواقعية الأداء. وقد يكون إبداع المخرج كامنا فى هذه الخلطة المنهجية التى تتبع الفكرة المراد نقلها فى المسرحية، غير أنه ينقص هذا الاتجاه فى الإخراج الأصالة النابعة من استعمال إكسسوارات وأقنعة محلية أو عربية لكى لا يطل المخرج من خلال العرض على الجمهور من برج عاجى لا ينتمى إلى التراث الوطنى الوحيد القادر على تمييزه.

تميز إخراج عرض الفوانيس بالعمل على تكثيف المشاعر باستعمال أدوات الإخراج عن طريق معالجة حاسة البصر بواسطة الإضاءة والملابس والإكسسوار والديكور.

وأفاد خالد الطريفى من التقنية العالية لمصادر الضوء فى المسرح الدائرى، وشكل بالإضاءة تشكيلا بارعا ليكون التحاما متكاملا بين الفكرة والصوت والصورة . كما أبدع فى التشكيل فى الفراغ، واستعمال الظلام والتعتيم بشكل إيحائى لخدمة الفكرة المعطاة فى العمل .

أما بالنسبة إلى استعمال الإكسسوار، فقد أبدع المخرج حقا فى استعماله، معتمدا على طريقة الحذف والمبالغة؛كعدم استعمال الأسلحة أو النار مثلا، والمبالغة فى عدد السجائر المدخنة أو طول ذيل ثوب جرترود ، فكانت الملابس تعطى التأكيد كما كانت تعطيه بقعة الضوء .

أما الموسيقى، فقد كانت هى الشئ الوحيد الشعبى الشرقى فى هذه المسرحية ؛ فكانت الموسيقى المعزوفة على العود والآلات العربية هى التى عبقت المسرحية بنسيم شرقى أو عربى .

لقد جاءت فرقة (مسرحية وجدت مسرحا فمسرحت هاملت) لتتوّج أعمال نادر عمران حتى عام ١٩٨٥ ، ولتنهج النهج نفسه فى البحث عن صيغة مسرحية حديثة فى إطار المسرح التجريبى العربى . لقد أفاد كاتبنا المحلى من مسرحية شكسبير العملاقة، وأخذ منها وأضاف عليها، ليخرج بمسرحية مختلفة لا تقترب فنيّا ولا فكريا ولا عمقا مع الأصل العملاق، لكنها موحية بطريقتها ولها رسالتها المحدودة. إنها عودة للتمرد على طرائق الإخراج والتمثيل والمسرح القديمة. وهى بالدرجة نفسها، خارج بعدها الفنى، دعوة للثورة على الخضوع والاستسلام للاضطهاد والقمع والظلم، وشجب لظاهرة الإذعان عند الإنسان المعاصر . ومن هذا المنطلق، فإن المسرحية محاكمة لواقع معيش نتج عن مجموعة المعطيات الفنية ، وكذلك الفكرية والسياسية، التى توارثها الإنسان عبر السنين . وهى كمسرحية (تغريبة زريف الطول) [١١] دعوة لترك القديم البالى والبحث عن الجديد المناسب للواقع المعاصر ، الذى سيضمن تحرير الإنسان وسعادته.

الهوامش :

(١) فرقة الفوانيس هي فرقة مسرحية أردنية أنشئت عام ١٩٨٢ . ومن أهم مؤسسيها نادر عمران (كاتب الفرقة) ، خالد الطريفي (مخرج الفرقة) وعامر ماضي (موسيقي الفرقة ، الرئيس الحالي لرابطة الموسيقيين في الأردن) ، وتضم عدداً من الممثلين المعروفين في الأردن، مثل بشير الهواري وسهير فهد ومحمد هارون وحسن الشاعر ومروان الحمارنة وناصر عمر ونبيل الدايخ . كما أن الفرقة تستقطب ممثلين غير ملتزمين بها في كل عرض مسرحي . لقد أصدرت الفرقة بيانها التأسيسي الأول عام ١٩٨٣ في عمان، ويتضمن فلسفة الفرقة وموقفها من المسرح، وتطرح به ما تهدف الوصول إليه وتحقيقه في المسرح .

بدأت أعمال الفرقة المسرحية باقتباس مسرحية بريخت السيد بونتيلا وتابعه ماتي بعنوان دم دم تك، وقدّمت على مسرح دائرة الثقافة والفنون في الفترة ما بين ١٣ ـ ١٩٨٣/٥/٢٥ ، وقُدّمت أيضا في مهرجان جرش الثاني في ١٩٨٣/٨/١٨ . قدّمت الفرقة مسرحيتها الثانية بعنوان حمئة طوط طاط طيط من تأليف نادر عمران، ألحان عامر ماضي وإخراج خالد الطريفي على المسرح الثقافي الملكي في عمان في الفترة ما بين ١٠ ـ ١٩٨٣/١١/٢٠ .

أما عملها الثالث فكان المسرحية موضوع الدراسة، التي قدّمت على المسرح الدائري في المركز الثقافي الملكي/ عمان في الفترة ما بين ٣/٢٨ ـ ١٩٨٤/٤/٨ ، كما قدّمت في مهرجان المسرح العربي المتنقل الأول الذي عقد في الرباط ما بين ١٦ ـ ١٩٨٤/٤/٢٦ . قدّمت المسرحية على مسرح محمد الخامس يوم ١٩٨٤/٤/٢٠ .

كما قدمت الفرقة عملا ممتازا لها بعنوان رحلة حرحش من تأليف نادر عمران وإخراج خالد الطريفي وألحان عامر ماضي، ضمن احتفالات يوم المسرح العالمي لعام ١٩٨٥ على مسرح المركز الثقافي الملكي في عمان .

(٢) مسرحية **هاملت**، الفصل الثالث، المشهد الثاني (ف٣، م٢). سأشير إلى كل اقتباس من شكسبير إلى الفصل (ف) والمشهد (م) مباشرة بعد الاقتباس داخل أقواس().

(٣) انظر بيان الفوانيس الصادر في عمان عام ١٩٨٣، ص٨٠

(٤) انظر:

Charles Forker "Shakespeare's Theatrical "Symbolism and Its Function in Hamlet" in Essays in Shakespearean Criticism, eds. James L. Calderwood and Harold Toliver (Englewood Cliff, N. J: Prentice - Hall, Inc. 1970), p. 442.

(٥) المصدر نفسه ، ص ٤٤٧ .

(٦) المصدر نفسه ، ص ٤٤٣ .

(٧) **هاملت** (ف٢، م١) ترجمة خليل مطران، ط ٧، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦ .

(٨) Forker ، ص ٤٤٣ . من الجدير بالإشارة هنا أنه لا تكاد مسرحية لشكسبير تخلو من مقارنة بين العالم والمسرح، والإنسان والممثل، وقد تخرق الحدود الفاصلة بين الخيال والحقيقة، ليصبح الخيال هو الحقيقة والحقيقة هي الخيال. كما هو واضح من كلمات مالفوليو في مسرحية الليلة الثانية عشرة:

«لو مثل هذا على المسرح ، لأبديت احتجاجي بأنه خيال وغير محتمل الوقوع» (ف٣، م٤) كما تكثر المقارنات عند عظيم كتاب المسرح بين الحياة وأحداث العرض، فهاهي الحياة بالنسبة إلى مكبث لا تزيد عن كونها ساعة يقضيها الممثل المسكين على المسرح، يتغطرس فيها ويتجبر ثم يخرج من على الخشبة إلى غير رجعة. ويضيف مكبث بأن الحياة قصة يقصها حكواتي أبله بضجيج وهي خالية من أي معنى (مكبث، ف٥، م٥). والملك لير يندب حظه عندما يعاني قمة المأساة: «لقد جئنا إلى مسرح الجنون هذا» (**الملك لير**، ف٤، م٦)، ويقصد ولدنا في هذا العالم. وجاك في مسرحية كما ترغب ٠(ف٢، م٧) يصف العالم على أنه مسرح كبير، والدوق في المسرحية نفسها يصف (العالم) على أنه مسرح كوني. ولا غرو، فشكسبير الذي أمضى حياته في المسرح عاملا وممثلا وصاحب مسرح دعا مسرحه بمسرح «الكرة الأرضية»، وتناول في أعماله شخوصا ومواضيع من شتى بلاد الدنيا التي عرفتها الحضارة آنذاك. وللمزيد عن هذا الموضوع انظر:

Martin Holmes , Shakespeare and His Plays (New York: Charles Scribner's Sons, 1970) , pp. 77 - 8.

(٩) كان هنا في عروض المسرحية على المسرح الدائري في المركز الثقافي الملكي/ عمان في الفترة ما بين ٣/٢٨ ـ ١٩٨٤/٤/٨ . والحديث عن الإخراج المسرحي والعرض لهذه المسرحية هو عن هذه العروض على المسرح الدائري.

(١٠) نادر عمران ، فرقة مسرحية وجدت مسرحا فسرحت هاملت، ص٢٥. ستكون كل الاقتباسات من المخطوطة التي استعملها الممثلون، وسأشير إلى رقم الصفحة من المخطوطة بعد كل نص أقتطفه من المسرحية بين قوسين مباشرة بعد الاقتطاف.

(١١) مسرحية أردنية كتبها جبريل الشيخ. قدمت على مسرح المركز الثقافي الملكي في عمان في الفترة ما بين ١٩ ـ ١٩٨٤/٦/٣٠ . تحكي هذه المسرحية مأساة الشعب الفلسطيني ومعاناته تحت الانتداب البريطاني والغزو الصهيوني. يدعو جبريل الشيخ فيها إلى وحدة الصف من أجل تحرير الأرض المسلوبة.



نظريات القراءة والمشاهدة*

سوزان بينيت**

ينطلق طرحى النظرى فى هذا الفصل من دائرتين من دوائر النشاط الثقافى، وهما إن اختلفتا إلى حد ما إلا أن كلا منهما كان لها تأثيرها الكبير على هذه الدراسة؛ أولى هاتين الدائرتين طروحات «برتولت بريشت»؛ فمن الواضح أن النظرية الدرامية عند «بريشت» وما ارتبط بها من ممارسة عملية تشغلان مكانة مهمة اليوم، ولاتعزى هذه الأهمية فقط إلى الدور الدال الذى لعبه بريشت فى تاريخ الدراسات الدرامية، لكنها ترجع أيضاً إلى فعالية طروحاته فى سياقات ثقافية أخرى غير المسرح، فالمتابع الجيد يلاحظ أن اسم «بريشت» وأفكاره يجدان لهما مكاناً فى أكثر من نشاط ثقافى، منها على سبيل المثال الدراسات الخاصة بعصر النهضة، ونظريات ما بعد الحداثة، والدراسات الثقافية، والنظرية السينمائية. والدراسات الماركسية، هذا فضلاً عن الدراسات الخاصة بالمسرح المعاصر.

ومما لاشك فيه أن مجمل ما طرحه «بريشت» يضع الجمهور فى بؤرة الضوء؛ وهو الأمر الذى أدى بعد ذلك إلى أن يكتسب الجمهور باطراد دوراً أكثر فعالية، وذلك فى المسرح المعارض الذى تلا «بريشت» Post - Brechtian Oppositional Theatre.

أما الدائرة الثانية التى أنطلق منها، فهى نظرية استجابة القارئ. إلا أنه على الرغم من الاستعارات الأدائية Performative metaphors التى امتلأت بها أعمال منظرى هذا الاتجاه، فإنهم لم يعيروا الكثير من الانتباه لظاهرة المسرح، ومن ثم فقد كانت طروحاتهم بالنسبة إلىّ محررة لطاقاتى الذهنية، ولكنها كانت محبطة فى الوقت ذاته؛ فالفاعلية التى اتسم بها خطابهم - وهى فاعلية ترجع إلى وضع عمليات التلقى فى الاعتبار -

* هذا المقال هو الفصل الثانى من كتاب: **جمهور المسرح: نحو نظرية فى الإنتاج والتلقى المسرحيين** لمؤلفته سوزان بينيت Susan Bennett، والطبعة الأولى من هذا الكتاب نشرت من قبل دار النشر «روتلدج» بالمملكة المتحدة عام ١٩٩٠.

** ترجمة **سامح فكرى**. مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون - القاهرة..

تبتسر من جراء تجاهل هذا الخطاب لكل من النص والعرض الدراميين - وعلى الرغم من ذلك، فقد جعلت من طروحات هؤلاء وغيرهم من منظرى التلقى نقطة انطلاقى؛ ذلك لأن أفكارهم تنطبق بشكل ما على بنيات المسرح بما لها من خصوصية، هذا فضلاً عن أن مجمل المفردات التى توسل بها هؤلاء المنظرين ساعدتنى فى العثور على نموذجى الخاص فيما يتعلق بالجمهور. وسأتناول فى هذا الفصل نظريات كل من «هولاند» Holand و«فيش» Fish و«إيزر» Iser و«ياوس» Jauss وغيرهم، وذلك بشكل عام. وآمل فى هذا الفصل التعريف بنظريات هؤلاء، وذلك لغير المتخصصين، كما سأحاول أن أمد قارئى بخلفية المصطلحات التى استعرتها من هؤلاء، وهى المصطلحات نفسها التى أعدت وضعها فى سياقات جديدة، والأهم من ذلك أعدت توظيفها. ولعله يكون جديراً بالملاحظة وجود فارق واضح بين مشروعات من نظّروا لكل من النص المكتوب والنص السينمائى من جهة، وما أطرحه هنا بخصوص العرض المسرحى من جهة أخرى؛ فكل من النص الأدبى والنص السينمائى يعتبر منتجاً ثابتاً ونهائياً لايمكن له أن يتأثر تأثراً مباشراً بجمهوره؛ فحتى الكتابات التى تأخذ شكل السلاسل والروايات المطبوعة طبعات منقحة تفسح المجال لتأثير القارئ، وذلك بشكل محدود جداً. أما إذا تحدثنا عن المسرح، سنجد أن كل قارئ يشارك بدرجة أو بأخرى فى خلق المسرحية؛ والجمهور فى المسرح يدخل مع العرض فى علاقة تبادلية يمكن أن تؤثر فى مسار العرض ونجاحه، ومن ثم فلا يمكن أن يتماثل أى عرضين مسرحيين تمام التماثل، وذلك بسبب دور الجمهور فى الظاهرة المسرحية. ويتحول الجمهور فى أغلب عروض المسرح المعاصر إلى شريك فى عملية إبداع العرض، وهو إبداع يقوم على الوعى بالذات. ومن ثم فإن الدور الفعال الذى يتمتع به جمهور المسرح يتجاوز بمراحل دور كل من القارئ أو جمهور السينما. إن القراءة على أى حال تعد خبرة خاصة، إلا أن المسرح بمفرداته المتعددة - من مخرج وممثل وبناء مسرحى وإضاءة وتنظيم لمقاعد الجمهور - يتجاوز هذه الخبرة، ويملأ تلك الفجوة بين النص والقارئ. ووضع المفردات المسرحية سالفة الذكر فى الاعتبار يضيف مزيدا من التعقيد على أى نموذج نظرى يسعى إلى دراسة جمهور المسرح؛ وسأفصل فى الفصل الثالث من الكتاب تلك الاختلافات بين النص الأدبى والنص السينمائى من جهة، وبين هذا النص الأدبى والعرض المسرحى من جهة أخرى.

عود إلى بريشت

تعد طروحات «بريشت» - باعتباره مؤلفاً مسرحياً ومُنظِّراً فى الوقت ذاته - فى غاية الأهمية بالنسبة إلى أية دراسة تبحث فى العلاقة بين العرض المسرحى والجمهور. ولقد كان لأفكاره، بما طرحته من تصور لمسرح له من القوة ما يجعله باعثاً على التغير الاجتماعى - هذا جنباً إلى جنب مع محاولاته إعادة بث الحياة فى العلاقة بين الجمهور والخشبة - تأثير عميق وواسع المدى؛ ليس فقط على الممارسة المسرحية، لكن أيضاً على ردود الأفعال النقدية تجاه العروض المسرحية.

كان بريشت يهدف أساساً من مسرحه الملحمى إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقى. لذا، كانت كل الإضافات التقنية التى أدخلها «بريشت» تهدف إلى تطوير ما أسماه فى «محاورات ميسنجكوف» The Messingkauf Dialogues بمسرح عصر العلم[1]، وهى الإضافة التقنية نفسها التى وضعت لاستثارة جمهور ناقد لكنه لا يفتقر فى الوقت ذاته إلى المتعة المسرحية. ويصف والتر بنيامين Walter Benjamin هذه العملية بقوله:

> «تنطوى هذه العملية على هدف مزدوج يسعى فى صالح الجمهور. ويختص هذا الهدف أولاً بطبيعة الأحداث التى تعرض فوق الخشبة، وهذه الأحداث يجب أن تكون ذات

طبيعة خاصة؛ بحيث تصبح فى لحظات محددة قابلة لاختبار الجمهور وفحصه، وذلك فى ضوء تجربته الخاصة؛ كما ينصرف الهدف ذاته فى الوقت نفسه إلى طبيعة عملية الإخراج؛ فهى يجب أن تتسم بالشفافية فى توظيفها المفردات الفنية (....) إن المسرح الملحمى يتجه بخطابه إلى قطاعات من الناس لاتفكر طالما لايوجد ما يدفعها إلى على التفكير. وكان بريشت على وعى دائم بالجماهير، كما كان دائماً ما يدفعهم إلى استخدامهم قدرتهم على التفكير. كما يعد اهتمامه بمحاولة جعل الجمهور يهتم بالمسرح كما لو كان خبيراً به ـ لكن لدواع تبتعد عن الدواعى الثقافية ـ تعبيراً عن هدفه السياسى»[٢].

إن فكرة وجود مسرح يشغل اهتمام الجمهور لكن «لدواع تبتعد عن الدواعى الثقافية» لم تكشف فقط عن تناقص أهمية المسرح وفشله فى تناول قضايا العصر، ولكنها كشفت أيضاً عن وظيفة المسرح باعتباره مؤسسة اجتماعية تعكس الإيديولوچيا السائدة، وهى الإيديولوچيا نفسها التى تعضد تلك المؤسسة. وبهذا الشكل، فقد أعاد المسرح الملحمى بث الحياة فى العلاقة بين الخشبة والجمهور، وذلك من خلال سياق سياسى واضح. وهنا يحدثنا بنيامين عن المسرح الملحمى باعتبار أنه «ينقض المصداق الاجتماعى للفكرة السائدة عن المسرح باعتباره تسلية، وذلك بتجريده من هذه الوظيفة التى برزت فى إطار النظام الرأسمالى»[٣]. مما لاشك فيه أن تنظيرات بريشت وممارسته المسرحية تثير قضية الوضع الإيديولوچى للمسرح والمسؤولية السياسية للجمهور، سواء كان ذلك بشكل ضمنى أو ظاهر.

يمثل الإهتمام الذى أولاه المسرح الملحمى بالجمهور جزءاً عضوياً من جميع كتابات بريشت النظرية. ففى كتابه (A short Organum for the Theatre) يشير بريشت إلى أن الممارسة المسرحية المعاصرة قد أجهضت العلاقة المباشرة بين خشبة المسرح والجمهور: «إن المسرح كما نعرفه الآن تظهر فيه البنية المجتمعية (التى تتخلق فوق الخشبة) كأنها عاجزة تماماً عن التأثر بالبنية المجتمعية الموجودة فى قاعة المشاهدة»[٤]. ومقابل ذلك النمط من المسرح، يطرح بريشت مسرحاً آخر يقوم على العلاقة التفاعلية المباشرة مع الجمهور:

«إن سعينا إلى خلق فن يناسب العصر يجب أن يكون باعثاً لنا على الدفع بمسرحنا وهو مسرح عصر العلم ـ إلى الضواحى والشوارع؛ حيث يمكنه أن يصبح فى متناول أولئك الذين يعيشون على القليل وينتجون الكثير، وهناك يمكن أن نقدم لهؤلاء مشكلاتهم الكبار بشكل مثمر وفعال؛ وقد يجد هؤلاء صعوبة فى تقبل فننا، وقد يقصروا عن استيعاب منهجنا الجديد بشكل مباشر. لكن علينا نحن أن نتعلم، بشتى الطرق، ما يحتاجونه وكيف يحتاجونه. إلا أننا، فى كل الأحوال، يمكن أن نثق باستحواذنا على اهتمامهم. إن تلك القطاعات من البشر التى تبدو كأنها انفصلت عن العلم الطبيعى، إنما تنفصل عنه لأن أفرادها قد أرغموا على ذلك، وقبل أن يضعوا أيديهم ثانية على هذا العلم عليهم أولا أن يطوروا علماً جديداً للمجتمع، وأن يفسحوا له المجال لتبرز فعاليته، ومن ثم يصبح هؤلاء الأبناء الحقيقيين لعصر العلم، وهم وحدهم القادرون على الدفع بالمسرح إن كان مقدراً له أن يتحرك»[٥].

إن بريشت على وعى دائم بحاجة المسرح إلى «أن يشتبك بالواقع»[٦]، وذلك بغية الاتصال بأوسع قاعدة

من الجمهور. ويوضح بريشت ذلك بقوله إن هذا الهدف لا يتحقق بمجرد التمثيل representation البسيط للواقع علـــى الخشـــــبة. ويشـيـر بريشــت إلى مســرحيـة (الأشباح Ghosts) لإبسن ومسرحية (النســــــاجون The Weavers) لهوبتمان Hauptmann (وقد كان لكل منهما ردود أفعال نقدية كبيرة عند عرضها للمرة الأولى) باعتبارهما مسرحيتين لاتقدمان لنا أكثر من سياق عام لمواقف، ولذلك قد يتعلم الجمـهـور شيئاً، وقد يطرح بعض الأسئلة تتعلق بموقف بعينه، ولكنه لايبحث فى أية علاقة يمكن أن تقوم بين الشريحة الحياتية التى تقدم له وواقـعـه الاجتـمـاعى الخاص. ويرى بريشت أيضـاً أن شخصيات هاتين المسرحيتين لاتتفاعل مع الجمـهـور «فـمـشـاعـر هذه الشـخـصيـات و رؤاها والبـواعث التى تحركها تقحم علينا إقحاماً»[٧]. فضلاً عن ذلك، فإن هاتين المسرحيتين تدفعان بالجمـهـور إلى الاندماج مع الخبرة السيكولوجية للشخصيات، هذا بالإضـافـة إلى حـصر اهتـمـامه فى قـضـايا ذات طابع أخلاقى وفردى وليس بالقضايا المرتبـطة ببنى اجتماعية أشمــل. بالإضافة إلى هذا كله، فإن أسلوب التمثيل فى المســرح الطبـيـعى Naturalist يـسـتبـعـد تماماً أى دور يمكن أن يقـوم به الجمهور. وتعليقات بريشت هنا على هاتين المسرحيتين ليست مجرد نقد للشكل الجمالى للمذهب الطبيعى، بقدر ما تمثل تشككاً فى الإيديولوجيا الكامنة فى الشفرة السائدة، الخاصة بعمليتى الإنتاج والتلقى الثقافيين.

لقد أعلن بريشت فى خطاب له، كتبه قبل ظهور كتابه (A Short Organum) بعشرين عاماً، عن عزمه على طرح بديل للمســرح السـائد الذى يعتـبـر ـ فى رأيه ـ مسرحاً يتبنى معتقدات الصفوة فقط. يقول بريشت فى هذا الخطاب:

«لايـبغى هذا الجيل من المسـرحيين تقـديم مسرحيات جيدة أو معاصرة فحسب، وذلك فى السياق المسرحى القديم نفسه وفى النمط القـديم نفسـه من الجـمـهـور. إن هذا الجيل مناط به مـهـمـة تقـديم المسرح لجـمـهـور «مـختلف». وأرى أن الأعـمـال التى تكتب الآن أصبحت تقترب بنا أكثر فأكثر من ذلك المسرح الملحمى العظيم الذى يتفق والوضع السوسيولوجى الراهن، ولم تجد هذه الأعمال ـ فى محتواها وشكلها ـ من يستوعبـهـا، سوى بعض القليلين جداً؛ وهؤلاء لن يسايروا الجماليات القديمة لكنهم سيقوضوها»[٨].

من الجائز أن «الجماليات القديمة» لم تتقوض، إلا أن هجوم بريشت هنا عرى تلك العلاقة الخفية بين المســرح والإيديولوجيـا السـائدة التى تسـانده. لقـد سعى بريشت ـ باعتباره ماركسـياً ـ إلى تأسيس نوع جديد ومعارض من الممارسة الثقافية، وجزء من هذه الممارسة الثقافية وجود نمط جديد من الجمهور، وهو ما كان يمثل جزءاً محورياً من الممارسة المسرحية عند بريشت. وقد كان لقناعاته السياسية تأثير على كل جانب من جوانب «دراماتورجيته»، وذلك حسبما يلاحظ إيرنج فيتشر Iring Fetscher الذى يقول:

«لقد كان بريشت كاتباً عملياً وهذا يرجع إلى كونه مُنظِّراً ماركسياً، فأفكاره ونظرياته لم تنعزل مطلقاً عن الإمكانات الواقعية للمسرح (....) لقد اهتم بريشت فقط بذلك الفكر الذى يمكن تحويله إلى فعل»[٩].

ويبــرز لنا العــرض الكرونولوجى الذى وضـعـه «ويليت» Willett فى كتابه (Brecht on Theatre) كيف أن أفكار بريشت وفرضياته كانت دائماً فى حالة تطور، ولم تشكل أبداً نظرية ثابتة يمكن أن نحكم فى ضوئها على العرض. وقد هاجم بريشت تبنى لوكاتش نموذج واقعية القرن التاسع عشر، على أساس أن أى منظومة فكرية ترتبط بسياق تاريخى معين لايمكن لها أن تستمر

فى التـواصل مع الجـمــهـور، وذلك فى إطار الظروف المتغيرة للواقع الاجتماعى.

ولم يكن مسرح بريشت، الثورى بطبيعة الحال، أول من عارض شفرات المؤسسات الثقافية وفرضياتها. إن التـصـريح الذى أعلنه الفـيلسـوف فى «محـاورات مسينجكوف» بقوله: «نود لو نهزم الحائط الرابع»[١٠] يجعل من جهود بريشت جزءاً من إسهامات عدة ناهضت المذهب الطبيعى. وقد كان مسرح مايرهولد Meyerhold، كما رأينا، بمثابة إرساء لممارسة جديدة تقـف على انعكاس الذات Self - reflexive، وهى ممارسة هدفت إلى تقويض عملية التأويل التقليدية التى اعتادها النظارة. ومن بين الإسهامات الأخرى التى ظهرت معارضة للنموذج الطبيعى إسهامات كل من أيزنشتاين Eisenstein وبيسكاتور Piscator، وكان لكل منهما تأثيره المهم على بريشت.

لم ينبذ بيسكاتور ممارسات المسرح الطبيعى فقط، لكنه نبذ أيضاً ما رآه من «نزعة عاطفية مبالغ فيها عبر عنها التعبيريون»[١١]. سعى بيسكاتور مثله مثل مايرهولد إلى إعادة تشكيل العلاقة بين الإنتاج والتلقى. ولذلك، فهو أيضاً لجأ إلى استراتيجية وضع الممثلين بين الجمهور. إلا أن مسرح بيسكاتور كان بمثابة أداة سياسية بشكل أساسى، فعرضه المسمى «المادة ٢١٨» (والعنوان هنا يشير إلى قانون مدنى يتعلق بالإجهاض) فضلاً عن أنه أقام من خلاله حواراً مع الجمهور، قد أحرز أيضاً تغييراً سياسياً، وكان الجمهور فى هذا العرض يشارك بتعليقاته كما كان يقدم وجهات نظر معارضة للقانون. وفى نهاية العرض، صوت الجمهور ضد هذا القانون، وأدى هذا العرض إلى مسيرات ومشاغبات فى الشوارع، كما أن بيسكاتور قضى بعد ذلك شهراً فى السجن، وذلك بتهمة التهرب من الضرائب[١٢].

لقد هدف بيسكاتور ـ مثله مثل بريشت ـ إلى جمهور الطبقة العاملة وهو ما أدى به بعد ذلك إلى تكوين «مسرح البروليتاريا» عام ١٩٢٠، الذى قدم عروضه فى الأزقة والأحياء الصناعية. ومن بين من تركوا أثراً فى بيسكاتور، خصوصاً نظريته فى العرض المسرحى، والتر جروبيوس Walter Gropius ونموذجه عن «المسرح الشامل» Total Theatre. لقد ارتبطت أفكار جروبيوس فقط بالعنصر المعمارى فى المسرح، إلا أن هذه الأفكار كانت راديكالية فى طرحها إمكان جعل الخشبة المسرحية تحيط بالجمهور. وقد طور بيسكاتور من هذه المفاهيم، حتى إنه وظف كل الوسائل المتاحة فى المسرح بهدف «وصل المشاهد وصلاً مطلقاً بالمسرحية»[١٣]. وفى حين أن حضور الجمهور كان يؤخذ فى الاعتبار من قبل أى مؤلف أو مخرج باعتباره عنصراً أساسياً فى العملية المسرحية، إلا أن هذا لم يكن كافيا بالنسبة إلى بيسكاتور الذى كان بإمكانه أن يحدد الخلفية السياسية والاجتماعية لنسبة كبيرة من جمهوره، وذلك بشكل يساعده على توظيف حضور هذا الجمهور فى العملية الإخراجية:

«فى العشرينيات من هذا القرن كان بمقدور بيسكاتور استخدام قطاع البروليتاريا من جمهوره، أو ـ على الأقل ـ كان هذا القطاع عنصراً إيجابياً فى عروضه، وذلك باعتبار أن هؤلاء كان لهم نشاط سياسى. وهكذا، فعلى الرغم من افتقارهم إلى التدريب المسرحى، فقد سمح لهم بيسكاتور بأن يكون لهم دور فى الفعل الدرامى. وكانت شعارات معينة أو إيماءات أو نبرات خاصة كفيلة بأن تستثير ردود أفعال من قبل الجالسين من اتحاد العمال العام ومنظمة الشباب الشيوعى، وكانت ردود الأفعال تلك متنوعة، ولكنها كانت معروفة مسبقاً إلى حد ما»[١٤].

ويتضح لنا هنا أن ردود أفعال الجمهور كانت توضع فى الاعتبار فى نص العرض، إما من خلال توقع

رد فعل معين من قبل مجموعة اجتماعية محددة، أو من خلال إمداد الممثلين بكل ما يستثير الجمهور. وعلى هذا الأساس، قد يجوز لنا القول بأن بيسكاتور ومعه مايرهولد لم يحررا جمهورهم تماماً، حيث كان يتم ضبط دور الجمهور - ولانقول التحكم فيه تحكماً كاملاً - بينما السلطة الكاملة تمنح للنص وعملية الإخراج الدرامي.

إلا أن مسرح كل من مايرهولد وبيسكاتور له أهميته من زوايا عدة، فضلاً عن التأثير السياسي المباشر، فإن التجارب التي أجراها كلاهما كانت لها أثرها في إماطة اللثام عن الممارسة المسرحية، وتضمينها عناصر جديدة يمكن أن تخاطب قطاعاً كبيراً من الجمهور. ومن ثم، فإن الاتصال الكامل الذي أحدثه بيسكاتور، بين الشفرات الثقافية لكل من المسرح والجمهور، له أهميته الخاصة بالنسبة إلى أية دراسة عن الجمهور. وحديثاً اعتمدت الممارسات المسرحية لبعض الفرق ذات الطابع المعارض (خصوصاً التي تتبنى اتجاهات نسوية أو التي تعبر عن أقليات إثنية) على مثل هذا الاتصال المباشر. وقام مثل هذه الأنماط المسرحية على استبعاد السلطة وتحدى النماذج التقليدية بشكل ينطوى على وعى ذاتي. وفيما يتعلق بتأثير بيسكاتور على بريشت[١٥]، يمكن أن نلحظ أن الممارسة المسرحية عند بيسكاتور أمدت بريشت بالأدوات التي يمكن من خلالها إيجاد أنماط مسرحية للطبقة العاملة وقليلة التكاليف. ففي حين أن بريشت كانت له تحفظاته على الخصوصية السياسية لمسرح بيسكاتور، إلا أنه يمكن القول إن بريشت تأثرا أيما تأثر بالتقنية التي استخدمها بيسكاتور، وفعاليتها في فحص البنى الاجتماعية.

لايفوتنا هنا أن نذكر ضمن من أثروا في بريشت ومسرحه الملحمي سيرجي أيزنشتاين وإسهاماته السينمائية؛ وقد عمل أيزنشتاين مساعداً لمايرهولد، إلا أنه هجر المسرح إلى السينما التي رأى فيها شكلاً فنياً «يتناسب والصيغة المادية التي تتبناها الجماليات الجدلية؛ فالصور تكون على صلة مباشرة بالواقع الفعلي، وعن طريق التحكم في هذه الصور من خلال عملية المونتاج يمكن التحكم في الموجودات Objects من خلال منطق التاريخ»[١٦]. ومن خلال عملية صياغة المونتاج، أمكن لأيزنشتاين تجاوز الواقع السطحي الذي تقدمه الطبيعية، ليقدم لنا الظروف السياسية التي تكمن خلف أنماط العلاقات الاجتماعية المختلفة، وهذا كان له تأثيره الواضح على مسرح بريشت. لقد كان كل ما يبغى أيزنشتاين تقديمه هو صورة معنوية ideogram متعددة المعنى، يمكن قراءتها فقط من خلال المجاورة Jux-taposition[١٧]. وهكذا، فالسينما، من وجهة النظر تلك، بإمكانها مخاطبة العواطف من خلال الوصف، كما أن بإمكانها مخاطبة الذهن من خلال العلاقات المجردة بين الأطر المختلفة[١٨]. إلا أن المفارقة التي تنطوى عليها أعمال أيزنشتاين تكمن في أنه يوظف صيغة الإنتاج - التلقي كما يستخدمها الطبيعيون، وذلك لفك شفرة المونتاج بشكل مناسب من الوجهة السياسية، وفي عملية التعامل مع المونتاج من خلال الصيغة الطبيعية Naturalist، وعن طريق استخدام ما يصفه بولان Polan بالتحكم التأثيري المحسوب بدقة في صيغة المونتاج، يمكن لصانع الفيلم أن يقدم لجمهوره فيلماً له - أو يبدو كأن له «السمات الإدراكية نفسها لأكثر الأفلام التسجيلية حياداً»[١٩]. وقد استخدم أيزنشتاين هذا الأسلوب لتوصيل ما أسماه «طروحات إيديولوجية الطابع»، كما نظر أيزنشتاين إلى الفيلم باعتباره بنية تعرض للعلاقة بين مبدع الفيلم ومحتواه بشكل «يدفع بالمشاهد إلى الارتباط بهذا المحتوى بالشكل نفسه»[٢٠]. وفي حين أن أيزنشتاين كان أكثر اهتماماً بجماليات الفيلم من الاهتمام بالعلاقة بين الشكل الفني والجمهور، فقد اتخذ بريشت من الصورة المعنوية ideo-gram التي وظفها أيزنشتاين نموذجا له في عرضه الصور الاجتماعية المختلفة، وقد منحت عملية «المنتجة» التي

مـارسـهـا بريشت فى تناوله هذه الصور الاجـتـمـاعـيـة، الفرصة للجمهور لاستخلاص مجموعة معان متعددة ومحتملة. وكما يقول، رولان بارت:

«لايوجد ما يفصل بين المشهد فى المسرح الملحمى واللقطة التى يقدمها أيزنشتاين، عدا أن بريشت يقدم اللوحة الدرامية للجمهور لينقدها لا ليتمثلها ويتبناها»[٢١].

وملحوظة بارت لها أهميتها هنا؛ فإسهامات مايرهولد وبيسكاتور وأيزنشتاين كانت خطوة ضرورية أدت إلى ظهور المسرح الملحمى الذى تجاوز التقاليد المسرحية، فى محاولة منه لإيجاد نمط جديد من الجمهور. إلا أن إسهامات هؤلاء الثلاثة لم تؤد إلى تغير جذرى فى العلاقة بين الخشبة والجمهور؛ فالعرض الفنى عند ثلاثتهم كان يقدم للجمهور «ليتمثله ويتبناه» على حد تعبير بارت. إن الإسهام الفنى لهؤلاء ارتكز أساساً على محاصرة الجمهور بكل جديد، وهو ما كان له أثره فى إحداث ردود الفعل المرجوة من الجمهور. وفى حين أن مسرح بريشت يقوم بتوظيف العديد من التقنيات نفسها؛ فهو يفعل ذلك بشكل تكاملى. يرى بريشت عند نقده للفن الأمريكى كما تنتجه «هوليوود» و«برودواى» أن التجديد فى حد ذاته لا يمثل بالضرورة تحدياً لأنماط الإنتاج والتلقى السائدة:

«قد يكون النهج الذى تتبعه «هوليوود» و«برودواى» فى تصنيع مثيرات العواطف نهجاً فنياً، إلا أن غاية ما يرمى إليه هذا النهج هو إزاحة الملل الذى يحاصر الجمهور، وذلك من خلال التكرار اللامتناهى لكل ما هو مزيف وأحمق. وقد استخدمت هذه التقنية - أقصد تقنية التكرار - لإثارة اهتمام الجمهور بأشياء وأفكار لاتمثل أى نفع له»[٢٢].

ويمكن القول إن مايرهولد وبيسكاتور لايختلفان عن ممارسى الفن فى «هوليوود» و«برودواى»، من حيث الاعتماد على حصار الجمهور حصاراً عاطفياً بشكل كامل، وإن كانا يقصدان دفع الجمهور لاتخاذ فعل سياسى، وهذا ما يختلف عن الدوافع الاقتصادية الخالصة لممارسى الفن فى «هوليوود» و«برودواى». إن سعى مايرهولد وبيسكاتور إلى ذلك التحريك الهيستيرى للجماهير (الذى يقف على النقيض منه سعى الطبيعيين إلى السلبية الكاملة من قبل الجماهير) هو ما نبذه بريشت. لقد سعى مسرح بريشت إلى جمهور يشارك فى الفعل الدرامى، ولكنه جمهور يتسم بسمة التفكير؛ وعلى حد قول بارت: «جمهور ناقد للمسرح وليس متمثلاً ومتبنياً له». يتجلى هذا الاختلاف المحورى بين مسرح بريشت والإسهام الفنى الذى قدمه الثوريون الثلاثة قبله - مايرهولد وأيزنشتاين وبيسكاتور - فى مفهوم «التغريب Verfremdung» عند بريشت.

إن مصطلح «الأثر التغريبى Verfremdungseffekt» يعد واحداً من طروحات بريشت التى أثارت حولها الكثير من التعليقات النقدية، بل الجدل أيضاً[٢٣]. ومثلما ارتبطت «الدراماتورجيا» البريشتية بالثقافة المعارضة الناشئة وقتها، التى خرجت على الممارسة الثقافية التقليدية، ومثلما تأثرت بها، فإن مصطلح «الأثر التغريبى» لم ينعزل عن إسهامات السابقين على بريشت، إن الإرهاصات النظرية لهذا المفهوم نجدها فى إسهام واحد من الشكلانيين الروس، هو ڤيكتور شكلوفسكى Shklovsky خصوصاً فى تفسيراته لمصطلح آخر يحمل معنى التغريب وهو «defamiliarization» أو «Ostranenie» بالروسية. ويطرح شكلوفسكى هذا المفهوم باعتباره التقنية التى ندرك من خلالها الأدب باعتباره أدبا؛ إنها الوسيلة التى تصبح خلالها العمليات الإدراكية لدى القارئ (والجمهور) فى موضع تحد. إن هذا المفهوم يجعل من «الموجودات Objects شيئاً غير مألوف»[٢٤].

إلا أن مفهوم بريشت عن التغريب Verfremdung ليس مجرد نقل للمصطلح الذى صاغه شكلوفسكى

«Ostranenie» إلى الممارسة «الدراماتورجية» dram- aturgical (٢٥). إن استخدام بريشت المصطلح ليس باعتباره مجرد جزء من شفرة جمالية، ولكنه يضعه في سياقه السياسي؛ وهنا يشير فريدريك چيمسون Jameson إلى ذلك بقوله:

«إن القصد وراء الأثر التغريبي البريشتي هو قصد سياسي بالمعنى السائد للكلمة، إن القصد منه ـ كما أكد بريشت مراراً ـ هو إيقاظ وعيك بأن الموجودات والمؤسسات التي اعتدت التفكير فيها باعتبارها أمراً طبيعياً، ليست في حقيقة الأمر إلا ظاهرة تاريخية: إن هذه الموجودات والمؤسسات جميعاً تعد نتاجاً لعملية التغير، ومن ثم، فهي تكتسب أيضاً سمة القابلية للتغير»(٢٦).

وهكذا، فمن خلال مفهوم الأثر التغريبي يتم «تسييس» العلاقة بين الخشبة المسرحية والجمهور، ولكن بشكل يختلف تماماً عن مسرح كل من مايرهولد وبيسكاتور، وسينما أيزنشتاين. إن طبيعة النص/ العرض، التي تقوم على الانعكاس الذاتي، ليست مجرد وسيلة لإبراز قضية سياسية معينة (كما في حالة مسرحية بيسكاتور «المادة ٢١٨») أو وسيلة لاستثارة رد فعل سياسي معين (كما في حالة فيلم «إضراب» لأيزنشتاين)، فضلاً عن أنها ليست ـ كما تذكرنا سيلڤيا هارفي ـ مجرد محاولة للاقتراب من جمهور أعيته الطبيعية المبتذلة، وذلك من خلال «ذلك النوع الخاص من اللذة الجمالية الناشئة عن إدراك التجاوز الذي يحرزه النص/ العرض لشفرات ومحرمات جمالية معينة ـ وتلك اللذة الجمالية تقدم لجمهور على درجة عالية من التعليم»(٢٧). إن إبراز بريشت العملية المسرحية وإرساءه مبدأ التغريب في العلاقة التواصلية بين الخشبة والجمهور، يحيط بهما سياق يبحث في طبيعة العلاقات الاجتماعية التي يتم قبولها عموماً باعتبار أن لها سمة العمومية أو الطبيعية. ولا يبحث هذا السياق في مجرد الاهتمامات الضيقة سواء كانت جمالية أو سياسية. وهكذا، يتضح لنا جلياً أن جل اهتمام بريشت هو أن يلفت نظر الجمهور إلى المسرح باعتباره مؤسسة ثقافية، وباعتباره جهازاً مجتمعياً، وهو نفسه ما يعبر عنه بقوله:

«ليس هناك حجر على مناقشة أي تجديد يمكن أن يدخل على المسرح، ولكن شريطة ألا يهدد هذا التجديد الوظيفة الاجتماعية له، ولكننا لسنا ملزمين بأن نناقش أية أنماط من التجديد يمكن أن تهدد تلك الوظيفة، وهذا التهديد قد يحدث بإدماج المسرح بالنظام التعليمي أو بوسائل الإعلام الجماهيري، وهي جميعاً أجهزة مجتمعية، وظيفة التجديد بالنسبة إليها هي تثبيت أركان المجتمع القائم وليس تغييره ـ وذلك بغض النظر عن طبيعة هذا المجتمع، جيدة كانت أم سيئة»(٢٨).

إلا أن استراتيجيات التلقي الجماهيري لا تظهر بوضوح من خلال مفهوم الأثر التغريبي، ولعل ذلك يرجع إلى افتقارنا إلى الفهم الصحيح له. وسبب التشويش هنا هو مفارقة أساسها أن التغريب من جهة ـ باعتباره مسافة بين الجمهور والخشبة ـ يبدو كأنه يستبعد الجمهور، إلا أنه من جهة أخرى يعد جزءاً من عملية لا يجب أن تتعاقب فيها المشاهد المسرحية بشكل متصل، وذلك حتى تسنح لنا فرصة المشاركة بأحكامنا»(٢٩). ولعل تعليق ستيفن هيث على التغريب من حيث هو عملية يكون مناسباً في هذا السياق:

«ليس التغريب فقط هو عزل المتفرج عن الفعل الدرامي للمسرحية، إنما التغريب أيضاً هو جعل المتفرج جزءاً من عملية التحول مما هو إيديولوجي إلى ما هو حقيقي، من الإيهام إلى الحقيقة الموضوعية»(٣٠).

إذاً فالتغريب «displaces» يعزل إدراك الجمهور عن أحداث الخشبة، ولكنه فى الوقت ذاته يسعى إلى إيجاد علاقة تفاعلية مشتركة بين الجمهور والخشبة. وفى حوار مع الكاتب المســرحى فـريدريش وولف Fredrich Wolf يؤكـد بريشت رفضـه هذا العزل المطلق للجمهـور، فى حين أن «الأثر التغريبى» ينكر عملية تقمص الشخصية (سـواء حدث هـذا من قبل الجمهور أو الممثل)، فإنه لا ينكر وجود العاطفة، وفى ذلك يقول بريشت:

«ليس صحيحا القول بأن المسرح الملحمى (وهو ليس بهذه الدرجة من التبسيط) بحيث يكون «مسـرحاً غيـر درامى» كـمـا يدعى البعض) يقوم على شعار «العقل فى جانب والعاطفة والمشاعر فى جانب آخر». إن المسرح الملحمى لايستبعد العاطفة، ولاسيما مشاعر الإحساس بالعدالة، والحرية والغضب الذى يستند إلى ما يبرره، وهو يحاول استثارة هذه المشاعر فى الجمهور وتعزيزها»(٣١).

وعلى الرغم من سوء الفهم الذى أحاط بمفهوم الأثر التغريبى، فإن إسهامات بريشت طرحت عددا من المنطلقات التى تتعلق بدراسة الجمهور فى المسرح.

إن هذه الإسهامات أسست ممارسة مسرحية متطورة تهتم بعمليتى الإنتاج والتلقى، وذلك بشكل واعٍ. ومن ثم أصبح العرض فى هذا السياق خبرة تبادلية بعد أن كان منحصراً فى النظرة إلى الجمهور باعتباره يناط به دور المتلقى فقط. وهكذا، أصبح للجمهور نشاط ودور يؤديهما، وأصبح يمثل محوراً للعملية الدرامية. وهذه الإسهامات لم تشجع فقط على إيجاد مشاهد من نوع جديد ؛ «مشاهد يلعب دور الممثل حالما ينتهى العرض» ـ على حد قول ألتوسير(٣٢)، بل وضعت أيضاً النموذج السائد للعلاقة التواصلية بين الخشبة والجمهور موضع التساؤل. وفى المقارنة التى يجريها كارل جاردنر Carl Gardner بين تأكيد بريشت أهمية إشراك الجمهور، والنماذج الراديكالية الخاصة بعملية التواصل يقول:

«إن «متلقى» أية «رسالة» ليس سلبياً على الإطلاق ولكنه منتج فعال للمعنى، ولعل إحدى الوظائف الإيديولوجية لأجهزة الإعلام البرجوازية هى إغفال هذه الحقيقة. فالعلاقات الاستهلاكية فى السينما على سبيل المثال تحاول اختزال عملية خلق المعنى التى يقوم بها الجمهور فى أضيق الحدود»(٣٣).

لقد قاوم مسرح بريشت فكرة وجود عملية إدراكية واضحة وثابتة، وبدلاً من ذلك يحدد مسرح بريشت هذه العملية فقط فى إطار المواضعات والشفرات التى تشكل خطاب إيديولوجيا معينة. وليس بالضرورة أن يتلاقى الأساس الإيديولوجى لمسرحية ما بإيديولوجيا الجمهور (أو بإيديولوجيا المؤدين والفرقة المنتجة للمسرحية)، ولكن ذلك التفاعل بين هذه الإيديولوجيات هو الذى يخلق العرض ويشكله. ولعل تأكيد بريشت الخبرة المسرحية باعتبارها عقداً له سياقه الإيديولوجى هو ما جعله يشار إليه بالبنان باعتباره منظراً ثقافيا ذا توجه سياسى. وفى هذا السياق، تنكر جانيت وولف Janet Wolff مبدأ «الاستقلال الجمالى» aesthetic autonomy، وتستبدله بأطروحات بريشت التى تخلق علاقات بين العرض والجمهور، من جهة، والمجتمع والثقافة والإيديولوجيا، من جهة أخرى:

«من بين العوامل العديدة التى تحدد طبيعة الجمهور الممارسة الثقافية وطبيعتها بشكل عام فى مجتمع ما ... والإيديولوجيا العامة لهذا المجتمع بقطاعاته المختلفة، وكذلك النمط العام لعلاقات الإنتاج والتلقى فى هذا المجتمع. بكلمات أخرى، إن إمكان تلقى

ثقافة راديكالية أو «سالبة» يحدده الأساس الاقتصادى، والطابع الذى تتميز به الإيديولوجيا العامة والإيديولوجيا الجمالية فى مرحلة ما من مراحل تطور المجتمع»[٣٤].

فضلاً عن الأثر الذى أحرزته نظرية بريشت، فقد كانت مسرحياته عاملاً جوهرياً فى خلق وتطوير مسرح معارض حديث. ففى الولايات المتحدة قدمت عروض تعد علامات فى التاريخ المسرحى هناك، مثل عرض (فى أدغـــال المـدن In The Jungle of the Cities) وعرض(الإنسان هو الإنسان Man is Man) الذى قدمته فرقة المسرح الحى. أما فى بريطانيا، فقد أصبحت مسرحيات بريشت تمثل نموذجاً يحتذى، وذلك من خلال أعمال جون ليتلوود Littlewood وإيوان ماك كول McColl، وأيضاً على إثر عروض فرقة «برلينر إينسامبل» التى قدمت فى لندن عام ١٩٥٦. ومما لاشك فيه أن تاريخ تأثير بريشت فى بريطانيا أدى إلى تأصيل نظام العلاقات الثقافية الذى تحدثت عنه ولف؛ فبعد زيارة عام ١٩٥٦ التى قامت بها فرقة بريشت، أصبح هناك اتجاه عام نحو النموذج البريشتى. إلا أن المحاولات المسرحية الإنجليزية الأولى فى هذا الاتجاه (ومنها مسرحية «لوثر Luther» لجون أوزبورن على سبيل المثال) لم تكن إلا مجرد انعكاس للملامح السطحية للمسرح الملحمى؛ ذلك فى حين أن الكتاب الذين حاولوا ترجمة المحتوى السياسى للمسرح الملحمى فى صيغة إنجليزية (ومثالنا على ذلك مسرحية «الليلة الأخيرة لأرمسترونج» -Arm strong's Last Goodnight لمؤلفها چون آردن Arden) لم تلق مسرحياتهم قبولاً كبيراً، بل كثيراً ما كان يساء فهمها ومن ثم، فقد ألصق بإدوارد بوند Bond لقب «بريشت بريطانيا»، على سبيل الذم لا المدح. ولم تفهم نظرية بريشت فهماً صحيحاً، ولم تلق عروض مسرحياته نجاحاً كبيراً، إلا بعد فترة طويلة من الزمن ظهرت خلالها ممارسة مسرحية معارضة فى بريطانيا. وإبان هذه الفترة بدأ يبرز اهتمام المسرحيين بالجمهور، من حيث هو عنصر أساسى فى الظاهرة المسرحية[٣٥].

وقبل أواخر السبعينيات فى بريطانيا، بدأت مسرحيات بريشت تستعيد مكانتها بوصفها نصوصا كلاسيكية. وفى عام ١٩٧٦ قدم المسرح القومى عرضاً يعرض لأثر بريشت فى المسرح الإنجليزى. وفى عام ١٩٨٠ قدم عرض (حياة جاليليو The Life of Galileo) على مسرح «الأوليڤييه».

أما الجدل الأكاديمى الذى ثار حول مفهوم «التغريب» الذى طرحه بريشت، فقد ركز فى معظمه على مشاركة الجمهور فى العملية المسرحية. وترى دانا بولان أن وظيفة فكرة «المسافة» هى إبراز حقيقة أن أنماط التلقى دائما ما تحددها الإيديولوجيا، فضلاً عن إبراز حقيقة أخرى وهى أن مسرح بريشت يقوض تلك الصيغة الاجتماعية اليقينية التى يتعامل بها الناس مع المنظر المسرحى. وتدلل بولان على فكرة المسافة من خلال نموذج لعمل فنى، هو فيلم (تقرير Report) لبروس كونر Bruce Conner. ففى هذا الفيلم، يقدم كونر كل الأحداث التى أحاطت بعملية اغتيال كينيدى، ولكنه لايقدم حدث الاغتيال ذاته؛ فالأحداث فى الفيلم تمضى حتى نصل إلى لحظة الاغتيال فتختفى الصورة السينمائية، حيث يقتصر كل ما يصلنا على صوت لنشرات الأخبار قادم عبر الراديو. وكما تلحظ بولان، فإن ما يؤكده هذا الفيلم أننا لا نعرف أبداً الأحداث ذاتها، ولكن كل ما يصل إلينا هو التغطية الإعلامية لهذه الأحداث[٣٦]. والفكرة نفسها نجدها فى مسرحية (برافدا Pravda) لهوارد برينتون Brenton وداڤيد هير Hare، التى تتناول التقارير الصحفية باعتبارها وسيطا بين الحدث وتلقينا له، والفكرة التى يؤكدها الكاتبان فى هذه المسرحية أن الحقيقة دائماً تصل إلينا من خلال اعتبارات اجتماعية واقتصادية وسياسية، وأنه لا مفر للحقيقة (كما تتمثل فى شخصية أندروماى) من أن تقدم تنازلات أمام

تسلط الإيديولوچيا، ولاتقدم مسرحية (برافدا) للجمهور مثلها مثل فيلم (كونر)، التفسيرات التقليدية التى اعتادها فى العروض الأخرى.

وهكذا، فإن تأثير جهود بريشت ظهر فى اتجاهين أساسيين: أولاً أظهر بريشت أن المؤسسات الإعلامية هى دائماً طارئة؛ بمعنى أن وجودها مشروط. كما أبرز فكرة أن الجمهور دائماً ما يكون فى موضع المساءلة من قبل الإيديولوچيا [٣٧]. وما كشف عنه بريشت يصبح بعد ذلك جوهر نظرية السينما والمسرح الراديكاليين. ومن ثم، فإن سعى ناقدة مثل كلير جونستون Claire Johnston إلى إيجاد ثقافة سينمائية ماركسية إنما يؤكد العلاقة بين الفيلم السينمائى والجمهور، وهى العلاقة التى توجد فى إطار من الخصوصية التاريخية والمؤسسية، «وهى العلاقة ذاتها التى يجب الارتكان إليها فى عملية الصراع الإيديولوچى» [٣٨].

أما فى مجال المسرح، فيرى كريس رولانس Chris Rawlence أن الممارسةالمسرحية للفرق المسرحية المختلفة يجب أن «تكون بمثابة العامل المساعد الذى يشحذ ذاكرة جمهور الطبقة العاملة حتى تحتفظ هذه الذاكرة دائماً بإمكانات هذا الجمهور السياسية والثقافية» [٣٩]، وهكذا، فإن ردود أفعال الجمهور تتشكل بالضرورة بواسطة نظام عام من العلاقات الثقافية، وذلك فى أية عملية إنتاج وتلق. وهكذا، فإن ظروف الإنتاج المادية ـ فضلاً عن طريقة تناول العالم المادى فوق الخشبة ـ توجه عملية التلقى الجماهيرى [٤٠].

إن أعظم إسهامات بريشت على الإطلاق هو تجسيده الدور المنتج والفعال الذى يمكن أن يقوم به جمهور المسرح، فضلاً عن أنه يضع هذا الدور فى سياقه الإيديولوچى. كما ربط بريشت بين التلقى الجماهيرى وعملية الإنتاج؛ فهو يرى أن أى بحث فى التلقى يجب أن يبحث فى عملية الإنتاج، ومن ثم يبحث فى قضايا ذات طابع ثقافى بالمعنى الشامل. وتؤكد سيلفيا هارفى Harvey هذا الربط بقولها:

«تتحدد القدرة على فك شفرة ممارسات ثقافية معينة فى إطار السياق الثقافى والمجتمعى. وكما ينظر لعمليتى الإنتاج والتلقى الثقافيتين بشكل مؤسسى، يجب النظر للقراءة بالرؤية ذاتها؛ فالقارئ يتعامل مع النص من خلال مؤسسة أو سياق قرائى معين. ومن ثم، فإن كل من يقوم بعملية الإنتاج الثقافى عليه أن يضع فى الاعتبار العلاقة بين الطبقة الاجتماعية والكفاءة القرائية، وإلا فإن إنتاجه يكون فى الفراغ» [٤١].

وتعد نظرية استجابة القارئ هى المنوطة ببحث عملية القراءة من خلال رؤية مؤسساتية.

نظرية استجابة القارئ

إن مصطلح «استجابة القارئ» تم سكه استجابة للتطورات النظرية الحادثة فى مجال العلاقة بين النص والقارئ. بدأ هذا الاهتمام الهائل بعملية القراءة فى أواخر الستينيات واستمر خلال السبعينيات. ونتيجة لهذا التطور الكبير فى هذا المجال، أصبح مصطلح «استجابة القارئ» مصطلحاً عاماً يشير إلى اتجاهات متباينة إزاء تلقى النص. إلا أنه، على الرغم من توالى نشر دراسات ترتكز حول «القارئ» و«القراءة» [٤٢]، فنظرية استجابة القارئ لم تعد تشغل مكاناً كبيراً فى النظرية النقدية اليوم. ومن ثم، يمكن النظر إليها الآن باعتبارها حركة نقدية لها سياقها التاريخى المتمثل فى الظروف التى شكلت مرحلة أواخر الستينيات، سواء فى الدوائر الأكاديمية أو فى السياق العام، وهى ظروف شكلت هذه الحركة النقدية وأسهمت فى تطورها. وقد أظهرت الطروحات النظرية لما بعد البنيوية محدودية منحى استجابة

القـارئ، وإن كـان هناك دراسـات مـختلفـة تقـدم بعض النمـاذج المفيـدة لهـذه النظرية؛ على الأقل توجد بعض ردود الأفـعـال إزاء اهتـمـام هارفي Harvey بما أسـمـتـه «جهـاز القراءة apparatus of reading» . رغم ذلك، فإنه لم يكن للاهتـمـام الحـادث بدور الجـمـهـور من قـبل منظّري الدراما أن يظهر لولا وجود هذه الطروحات التي قدمتها نظرية استجابة القارئ.

تصف سوزان سوليـمـان Suleiman في مـقـدمـتـهـا لكتـاب (القارئ في النص The Reader in The Text) ـ وهو مجموعة مقالات أخذت عنواناً فرعياً هو «مقالات في الجمهور والتأويل» ـ الاتجاه العام في العلوم الإنسانية نحو «انعكاسية الذات self reflexiveness»، وهو اتجاه يعيد طرح مسألة المنهج في العلوم الإنسانية ودور الباحث في تناوله وتحديده موضوع دراسته»[٤٣]. ومفهوم «انعكاسية الذات» ـ كما تقول سوليمان ـ يقابله مفهوم آخر ظهر في العلوم الطبيـعـيـة مع بدايات هذا القرن، هو مـفـهـوم النسبية والشك. بالإضافة إلى ذلك، فإن هـذا المفـهـوم ـ بظهوره في العلوم الإنسـانية ـ وجه الاهتمام إلى ظاهرة النص. ومن ثم، نجـد رواية مـثل رواية (زوجـة الملازم الفـرنسي The French Lieutenant's Woman) المنشـورة عـام ١٩٦٩ لجـون فـاولز Fowles ومـسـرحـيـة (إهانة الجـمـهـور Offending the Audience) عام ١٩٦٦ لبيتر هاندكه Handke، تشكلان مثالاً لأعـمـال فنية وضعت دور الجـمـهـور في الاعتـبار، ومن ثم وجهت الانتـبـاه إلى أهمـيـة وجود نظرية يكون لهـا التـوجه ذاته. فضـلا عن ذلك كله، فإن الأحـداث السـيـاسـيـة التي ظهـرت أواخـر الستينيات أدت إلى ظهور بوادر لنظرية استجابة القارئ؛ ففي تلك الفترة كـان للتـحدي الذي لقيتـه الممـارسـات الاجتماعية والسياسية السائدة صداه الواسع في المؤسسات الأكاديمية، كما برزت ضغوط كثيرة تطالب بالتغيير في شتى صوره، وليست أحداث عام ١٩٦٨ التي وقعت في باريس إلا مثالاً واضحاً على ذلك. وفي فترة تعرضت فيها إيديولوجيا الأوساط الأكاديمية وممارساتها للهجوم، ليس من الصعب أن نفهم الأسباب التي أدت إلى انتشار نظرية أخرجت النفوذ خارج الأوساط التقليدية، وذلك لصالح عملية أكاديمية ذات طابع يقوم على المساواة.

وفي أمريكا الشمالية، ظهرت نظرية استجابة القارئ بوصـفـهـا نوعـاً من رد فـعل مـعـارض لسيطرة «النقـد الجديد»، خصوصاً كـمـا تبلور في الطرح الذي صاغه كل من ويمســات Wimsatt وبيــردزلي Beardsley في مـصطلح «المغـالطة التـأثـيـرية Affective Fallacy»، وذلك على حد قـول جين تومبكينز Tompkins في مـقـدمـة لكتـاب لهـا بعنوان (نقـد اسـتـجـابة القـارئ Reader - Rsponse Criticism) ـ وتظهـر مـاري لويز برات Pratt هذه العلاقة بين نظرية استجابة القارئ والنقد الجديد بقولها:

«غـالبـاً مـا ينظر إلى نشـأة النقـد الجـديد باعـتـبـارها جزءاً من تحـول عـام في الوسط الأكـاديمي؛ من التـركـيـز على المعـرفـة الموسوعية إلى التركيز على المعرفة من حيث هي تقنية ومنهج في الوقت ذاته. ويعد النقد الجديد عاملاً فاعلاً في هذا التحول، كـمـا يعد رد فعل «بيداجوجي» له. أما نقد استجابة القارئ بشكله النظري و«البيداجوجي»؛ فقد سلط الضوء على معرفة الذات وملاحظتها، كما سلط الضوء أيضاً على مصداق المعرفة الشخصية والحدسية»[٤٤].

تعكس الإرهاصـات الأولى للدراسـات الخـاصـة باستجابة القارئ، مثل كتاب «فيما يختص بالقراء With Respect to Readers» عـام ١٩٧٠ حـجم الثورة النقـدية المفتـقـدة التي يصبح بمقـدورها الإطاحة بسيادة النص. وعلى الرغم من أن والتـر سلاتوف Slatoff (مؤلف هذا الكتاب) كـان ضـد التحديد النظري، فإن كتابه عرض

وتتبع القضايا التى سادت الدراسات النظرية الخاصة بنظرية استجابة القارئ بعد ذلك.

إلا أن سلاتوف يعترف بأن كتابه لايعرض لجانب مهم من جوانب القضية، وهو ردود أفعال العقل الباطن باعتبارها جزءاً من خبرة الفرد فى إدراكه النص، ومن ثم يوجه القارئ إلى كتاب نورمان هولاند Norman. N. Holland المسمى (ديناميات الاستجابة الأدبية The Dynamics of Literary Response) عام ١٩٦٨؛ ويمثل هذا الكتاب مع غيره من أعمال هولاند الأخرى إسهاماً له دلالته فى مجال نظرية استجابة القارئ؛ وذلك لأن هذه الكتابات أسست لمنحى جديد فى دراسة فعل القراءة يعتمد على الذاتية والتحليل النفسى. وجدير بالذكر أن نظرية التحليل النفسى ـ خصوصاً ما قدمه فرويد ـ أدت إلى اهتمام بعض ممارسى المسرح بنوع من الدراما يسعى للتعبير عن مكنونات العقل الباطن.

يظهر اهتمام فرويد بفكرة «استجابة الجمهور» عند مناقشته مسرحيتى (هاملت) و(أوديب ملكا). يكمن نجاح مسرحية (أوديب) ـ وفشل العديد من التراجيديات الحديثة ـ كما يرى فرويد فى تقديمها بطلاً يعشق أمه ويصاب بمشاعر الغيرة من والده، «وهذه سمة عامة لمرحلة الطفولة المبكرة». ومن ثم؛ فالتأثير الذى تسعى المسرحية إلى إحداثه هو استثارة التطهير الأرسطى فى الجمهور. وفى هذا السياق يكتب فرويد قائلاً:

«عندما يسلط الكاتب الدرامى الضوء على الذنب الذى اقترفه أوديب، فهو فى الوقت نفسه يحرضنا على الدخول إلى عقولنا الباطنة التى يمكننا أن نجد فيها بقايا لدوافع أوديب نفسها، وإن كانت مكبوتة»(٤٥).

ومن خلال «المسافة» distancing المزدوجة التى تُحدثها القصة الخيالية لسوفوكليس، وأداء الممثل الذى يقوم بدور أوديب، يتطهر الجمهور من عقدة أوديب.

وتتخذ مسرحية (هاملت) ـ كما يراها فرويد ـ المسار نفسه، وذلك على الرغم من أن دوافع البطل فى هذه المسرحية تبقى مكبوتة كما نجدها فى واقع الحياة. ويرى فرويد أنه من الضرورى بالنسبة إلى الشكل الدرامى عدم تسمية هذه الدوافع، وذلك «حتى يبقى المتفرج دائماً فى حوزة عاطفة التطهير، ولايقف خارج الأحداث مقيماً إياها من بعيد»(٤٦). وتساعدنا نظريات هولاند فى القراءة ـ بارتكازها على إسهامات فرويد ـ فى دراسة بعض جوانب خبرة الجمهور المسرحية. يبدأ هولاند طرحه فى كتابه (ديناميات الاستجابة الأدبية) بالسؤال التالى: ما العلاقة بين الأنساق التى يجدها القارئ فى النص بشكل موضوعى وخبرته الذاتية بهذا النص؟ تتمثل المرحلة الأولى من مراحل تطور نموذج هولاند ـ وهو نموذج يقوم على التحليل النفسى ـ فى أنه يرسى تصوراً مفاده أن كل النصوص تنطوى فى جوهرها على «نسق خيالى محورى»؛ وهذا الخيال عامة يكون مصدراً للتشتت واللذة فى آن، ولكن من خلال عاملى الشكل والمعنى يمكن التعديل فى هذا الخيال بحيث يختزل التشتت(٤٧). فى تحليله التقنية الدرامية عند كل من بريشت ويونسكو، يرينا هولاند كيف يخلق القارئ المعنى، بل قبل ذلك كيف يكون فى حاجة إلى خلق المعنى. على حد قول هولاند، تعمل الطبيعة الميتامسرحية لدراما بريشت على إبراز تشكك الجمهور ولا يقينه. أما فى حالة يونسكو، فهو لا يقدم لجمهوره شيئاً يمكن أن يصدقه، وهذا يخلق فى الجمهور حاجة ما يسعى إلى إشباعها من خلال «قدرته على حل المشكلات»؛ وهذه الحاجة إلى المعنى ـ كما يرى هولاند ـ تسمح للقارئ «بامتلاك محتوى النسق الخيالى»(٤٨).

تشارك هذه الدراسة الأولى لهولاند كتاب سلاتوف فى عدم جرأتها على الاستبعاد الكامل لمفهوم موضوعية النص، وإن اختلفت الأسباب فى كل حالة. ومن ثم، تقوم هذه الدراسة على فكرة التعايش بين النص والقارئ

التى على أساسها يخبرنا هولاند أن كلاً من النص والقارئ يملك نسقاً خيالياً محورياً، وما معنى النص إلا نتاج للتفاعل بين هذين النسقين. عندما أصبح نقد (استجابة القارئ) مألوفاً لدى النقاد والأكاديميين، بطلت الحاجة إلى الموازنة بينه وبين النقد الجديد. ومن ثم، اختفى الجدل المتمحور حول الموضوعى والذاتى، وحلت محله قضايا أخرى وهذا ما نجده فى أعمال هولاند التالية التى بدأت تتوجه توجهاً مخالفاً لنموذجه الأول. ولذا، نجده يقول إن النسق الخيالى الذى يقوم عليه النص (الذى تحدث عنه سابقاً) إنما هو من صنع القارئ. وهكذا، فالتأويل يصبح هو الوظيفة الكاملة للقارئ، وذلك من خلال ما يصفه هولاند «بتيمة الهوية an identity theme». ولذا، فإن التأويلات المختلفة للنص هى نتاج «لتيمات الهوية» المختلفة للنقاد(٤٩)، وهذا ما يعبر عنه بقوله:

> «إن الهوية تعيد خلق نفسها وإبداعها... بمعنى أننا جميعاً أثناء عملية القراءة نستخدم العمل الأدبى بوصفه وسيلة لترميز أنفسنا وإعادة طرح ذواتنا. إننا من خلال النص نشتبك مع أنساقنا الداخلية؛ ولكننا فى الوقت ذاته نتفاعل مع العمل الأدبى فنجعله جزءاً من تركيبنا النفسى، كما نجعل أنفسنا جزءاً من العمل الأدبى ـ وهذا كله يحدث أثناء عملية التأويل»(٥٠).

إلا أن واحدة من المشكلات التى تعترض نظرية هولاند ـ كما يشير إلى ذلك ستيفين ميلوه Mail-loux(٥١) ـ هى عجزها عن تفسير وجود وجهات نظر مشتركة إزاء النص الواحد، وذلك على الرغم من امتلاكنا جميعاً تيمات الهوية المتفردة التى تنعكس فى قراءاتنا النصوص الأدبية. لكن على الرغم من أنه قد ينظر لكتابات هولاند على أنها كتابات هامشية، وذلك من قبل نقاد الأدب، فإن هناك عدد من ممارسى المسرح ذوى المكانة المهمة فى هذا القرن الذين شاركوه توجهاته، والمثال الواضح لهؤلاء نجده فى أنطونان آرتو Artaud؛ ففى «المانيفستو» الأول الذى يطرحه آرتو بخصوص مسرح القسوة يقرر:

> «لن يستعيد المسرح نفسه مرة أخرى، ولن يصبح قادراً على تشكيل وسائط إيهامية حقة، مالم يمد جمهوره بما أسميه التقطير الصادق للأحلام، بمعنى أن ما يقدم للجمهور لا يقدم له على أساس إيهامى مطلق ولكنه يجب أن يشتبك مع مستوى البناء الداخلى له»(٥٢).

وسعى آرتو أيضاً ـ ضمن ما سعى إليه ـ إلى نبذ ما أسماه «بالالتصاق الأحمق بالنص»، وذلك من أجل استعادة المسرح باعتباره خبرة مباشرة بالنسبة إلى كل من المؤدين والجمهور. ولكى يتجاوز آرتو التأثير البسيط والساذج الذى يمكن أن يحدثه العرض، سعى إلى ما أسماه «بمسرح المؤثرات»، وهو مسرح «يعيد عقد الصلة بين الخشبة والجمهور، بشكل يجعل الجمهور يرى حياته بخصوصيتها فى العرض، ومن ثم علينا أن نسمح للجمهور بأن يندمج مع العرض فتلتقى أنفاسه ونبضاته بأنفاس ونبضات المؤدين بل بكل ما فى العرض»(٥٣). وعلى الرغم من أن رؤية آرتو ـ على حدتها وقوتها ـ لم تجد ما يقابلها من ممارسة مسرحية لها الحدة والقوة نفسهما، فإن أفكاره تلقفها بعض المسرحيين الآخرين، وهكذا استمر السعى نحو خلق مسرح يخاطب «المستوى الداخلى للجمهور» وأوضح مثال على السعى نحو هذا النمط من المسرح نجده فى مسرح چيرزى جروتوفسكى Grotowski، فضلاً عن أن الجهود السابقة لكانتور وبعض مشروعات مالينا Malina وبيك Beck، هذا بالإضافة إلى عروض بيتربروك، أظهرت اهتماماً مماثلاً بما أسماه آرتو «المستوى الداخلى للجمهور». وفى السياق نفسه، وعن تصوره الشخصى لطبيعة المسرح،

يكتب جروتوفسكي قائلاً: «يقع اهتمامنا على المتفرج الذى يملك حاجات روحية حقيقية والذى يرغب حقاً - من خلال اصطدامه بالنص - فى تحليل ذاته»[٥٤]. ولعل ما يقوله جروتوفسكي هنا يقترب بدرجة كبيرة مما ذكره هولاند، بخصوص تفاعل القارئ مع العمل الأدبى وإدماجه فى تركيبه النفسى، وجعل نفسه جزءاً من هذا العمل.

وقد أظهرت عمليات التلقى المشوشة لتلك العروض التى تسعى إلى استثارة «تيمة/ تيمات الهوية» لدى الجمهور، أن الجمهور أحيانا ما يقاوم عملية الاستثارة تلك، هذا فضلاً عن أن بعض العروض قد ينزع إلى أن يعكس «تيمة الهوية» لدى مخرجيها أكثر من نزوعه إلى تنشيط وبث الحياة فى المستوى الداخلى للجمهور.

ومن بين الإسهامات المتميزة فى مجال استجابة القارئ / المتفرج، ما طرحه كريستيان ميتز Metz فى مقال له بعنوان: «The Fiction Film and its Spectator: A Metapsychological stud» نشر عام ١٩٧٦. ويؤسس ميتز بحثه على نظرية الأحلام عند فرويد، وتظهر أطروحاته أن ما وصل إليه هولاند، بخصوص العالم الخاص للقارئ، يمكن أن ينطبق بشكل ما على نموذج العلاقة التواصلية التى نجدها فى المسرح. والسؤال المحورى الذى يطرحه ميتز هو: كيف يمكن للمتفرج أن يقوم بعملية التحول الذهنى؛ تلك التى تنقله من مجموعة المعطيات الإدراكية المتمثلة فى الانطباعات المرئية والصوتية التى توجد أمامه، إلى تشكيله عالما خياليا غير حقيقى. وهى النقلة الذهنية نفسها من دال له سمة الحقيقة الموضوعية إلى مدلول تخيلى ولكن حقيقى، من الناحية السيكولوجية[٥٥]. وعلى الرغم من أن تساؤل ميتز ينصرف أساساً إلى متفرج السينما، فإن العلاقة ذاتها نجدها بين متفرج المسرح والعالم الذى يقدم له على الخشبة. ويطرح ميتز إجاباته عن التساؤل السابق من خلال فكرة «يوم اليقظة»، وهى العملية النفسية نفسها التى يبرز فيها المتفرج. وتكمن أهمية بحث ميتز، فى إبرازه ضرورة مشاركة نظرية التحليل النفسى فى هذا المجال، وذلك لملء الفجوات التى تتعلق بفهمنا العملية الإدراكية.

فى حين أن نظرية هولاند تقوم على وجود ما أسماه بـ «تيمة الهوية للفرد المتلقى»، فإن نظرية ستانلى فيش تبنى فى أساسها على مفهوم آخر هو مفهوم «الجماعة التأويلية interpretive community». ومثله مثل هولاند وسلاتوف، كان فيش Fish حريصا فى أعماله الأولى على استبعاد النقد ذى التوجه النصى الخالص. وقد كان مفهومه عن «الأسلوبية التأثيرية» Affective Stylistics هو الذى حول الانتباه عن «السياق المكانى لصفحة ما فى عمل أدبى بما تحتويه من تركيبات وأنساق إلى السياق الزمانى لذهن المتلقى وخبراته»[٥٦]. ويرتكز فيش فى هذه المرحلة من مراحل تطوره النظرى على مفهوم القارئ العليم informed reader، الذى يتحدد من خلال كفاءة القارئ اللغوية ومعرفته الدلالية الناضجة وكذلك كفاءاته الأدبية. لكن النص يبقى فى هذه المرحلة ذلك الكيان الموضوعى الذى يتحكم فى القارئ بشكل ما، حتى وإن كان هذا القارئ عليماً. وينتقل فيش بعد ذلك للحديث عن اللغة باعتبارها تتشكل من خلال خبرات أولئك الذين ينتجونها وتوجهاتهم، والأدب فى إطار هذه النظرة هو لغة «عادية» تسبغ عليه إطاراً خاصاً[٥٧].

أدت النتائج التى توصل إليها فيش، فيما يخص اللغة، إلى أكثر أطروحاته النظرية تأثيراً، وهو مفهوم «الجماعة التأويلية»، ويقول عنه فيش:

«تتكون الجماعة التأويلية من أولئك الذين يشتركون فيما بينهم فى مجموعة الاستراتيجيات التأويلية التى لاتتعلق بقراءة

النصـوص (بالمعنى التـقليـدى)، ولكن التى ترتبط بدرجة أكبر بكتابة النصوص والسمات الخاصة بهذه العملية. بكلمات أخرى، إن الاستراتيجيات يكون وجودها سابقاً على فعل القــراءة، ومن ثم فــهى تحــدد شكل المادة المقـروءة، والعكس ليس بالصحيح كـمـا هو شائع»[٥٨].

وفى إطار مفهوم «الجماعة التأويلية» لاتصبح كل التأويلات المحتملة لنص ما مقبولة، ولكن بعضها يستبعد، وذلك لأن هذه التـأويلات المسـتـبـعـدة كـانت نتـاجـاً لاستراتيجيات تأويلية تكونت خارج إطار الاستراتيجيات التـأويليـة التى أقرتهـا المؤسـسـات الأدبيـة؛ إلا أن هذه المؤسـسات التى تنطـوى بالطبـع على جمـاعات تأويلية قابلة للتغيير؛ فالجماعات التأويليـة ليست من الثبات بحيث تعبر عن وجهات نظر معينة وثابتة، ولكنها من الحركة بحيث تعبر عن استراتيجيات تأويلية مختلفة تتبناها ثقافات أدبية متباينة وفى سياقات زمنية مختلفة.

إن التـحليل التـتبـعى diachronic لتلقى العـروض المسـرحية يؤيد مفـهوم فيش عن «الجـمـاعة التـأويلية»، ومثالنا الواضح على ذلك هو تاريخ تلقى مسرحية (حفلة عيـد الميلاد The Birthday Party) لهارولد بنتر Pinter. فعند عرض هذه المسرحية للمرة الأولى عام ١٩٥٨ فى لندن، على مـسـرح «ليريك هامرسميث»، ظهر تعليق الناقد الدرامى لمجلة «التايمز» بنبرة شابها عدم الحماس قائلاً: «إن الأثر الذى يحدثه فينا السيد، بنتر Pinter ليس بالأثر الكوميدى ولاهو بالمفزع. إن هذا الأثر ليس أكثر من لغز محير، ولايسعنا بعد فترة قليلة من بداية العرض إلا أن نودع هذا اللغز والإحباط يملؤنا»[٥٩]. وقد امتد هذا الإحبـاط وتلك الحيرة التى أصـابت هذا الناقد إلى عامة الجمهور، وهو ما جعل المسرحية لاتقدم أكثر من بضـعة عروض قليلة بعد ذلك. على النقيض من ذلك، فإن العروض التى قـدمت لهـذه المسـرحيـة فى كل من أكسفورد وكامبريدج (وهى عروض سبقت عرض لندن فى العام نفسه) استقبلت بحماس شديد من قبل جمهور يرجع تكوينه ـ جزئياً ـ إلى الوسط الأكاديمى المحيط فى هاتين المدينتين. ولذلك، فقد كان الجمـهور فى هاتين المنطقتين أكثر وعياً بالتراث الطليعى للمسرح الأوروبى الذى تقوم عليه مسرحية بنتر، بالإضافة إلى ذلك، فإنه عند إعادة تقديم المسرحية نفسها على مسرح «آلدويتش» Aldwych بلندن، بعد ست سنوات، أحرزت نجاحاً كبيراً، واستمر عرضها فترة طويلة. وفى ١٨ يونيو ١٩٦٤ كتب معلق التايمز قائلاً: «تعد مسرحية حفلة عيد الميلاد نصاً أصيلاً يعبر عن الدراما الإنجليزية الحديثة، وإن كـان «جون أوزبورن» دفع بكتاب جدد إلى الكتابة الدرامية فقد أراهم بنتر كيف يكتبون»[٦٠]؛ وفى ضوء ما طرحه بنتـر، يمكن القـول بأن تجارب عـام ١٩٥٨ ترينا ردود أفعال متناقضة تجاه مسرحية بنتر، وذلك من جانب جماعات تأويلية مختلفة. أما تجارب عام ١٩٦٤، فهى ترينا أن الاستراتيجيات التأويلية لمرتادى المسرح فى لندن قد أعيد صياغتها وتشكيلها، وذلك بسبب تعرضها لتيارات الدراما الجديدة. فى حقيقة الأمر، إن أطروحة فيش القائلة بأن «قيمة» النص لاتعزى إلى أية سمات كـامنة فيه، وإنما تسبغ عليه من قبل «الجماعات التأويلية»، يمكن تطبيقها بشكل ما على وجود النص ذاته تاريخيا. فمن الناحية التاريخية، لم يكن هناك أى اهتمام بالكتابات الدرامية النسائية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، سواء من جانب الوسط الأكاديمى أو الفرق المسرحية، إلا أن البحوث الحديثة أظهرت أن مسرح المرأة لم يكن فقط موجوداً فى هذه الفترة، ولكن وجوده تميز بالخصوبة الشديدة. وعلى إثر هذه الدراسات، قامت فرقة مسرحية نسوية بإعادة الحياة إلى هذه المسرحيات التى كانت قد اختفت من دائرة التاريخ، وكان لعروض هذه الفرقة أثرها فى إعادة تقييم النظرة إزاء المسرح النسوى.

ويعد دور الناقد الدرامى واحداً من القضايا الأخرى التى يمكن إلقاء الضوء عليها من خلال مفهوم فيش عن «الجماعات التأويلية»، فى تحليله مجموعة المراجعات النقدية لعرض (Measure for Measure) الذى أخرجه بيتر بروك عام ١٩٧٨. يؤكد باتريس باڤيس Pavis حقيقة وجود استراتيجيات مشتركة داخل دائرة النقد المسرحى؛ فهذه المراجعات جميعاً ـ كما اكتشف باڤيس ـ توفرت على قضايا محددة؛ وهى الفضاء المسرحى ونمط الإخراج؛ وما يلاحظه باڤيس بشكل واضح، فى هذه المراجعات، أنها جميعاً تكشف عن العجز الذى ألم بالخطاب النقدى:

> «فمجرد وصف إخراج العرض بأنه يتسم «بالبرود» أو «التكثيف» أو «البراعة» أو «ندرة التأثير العاطفى» لايقدم للقارئ مساعدة حقيقية تعينه على إدراك طبيعة العرض»(٦١).

وفى نهاية تحليله لهذه المراجعات يقول باڤيس:

> «إن الخطاب النقدى لايجرؤ على المخاطرة بتشجيع العامة على الذهاب إلى العرض أو تحريضه على عدم الذهاب ـ وربما يرجع ذلك إلى المكانة التى اتخذها باڤيس باعتباره شخصية عامة.
>
> والحكم المسكوت عنه من هذا الخطاب النقدى إزاء عرض بروك، هو من التبسيط بحيث يمكن صياغته كالتالى: «غنى عن البيان أن العرض جيد لأنه نص لشكسبير ومن إخراج بروك، وإن افتقر إلى سمتى الجدة والخصوصية»(٦٢).

ومن الواضح ـ كما يشير باڤيس ـ أن الخطاب النقدى يعكس مجموعة من الافتراضات المشتركة إزاء طبيعة المسرح وتكوينه. وعلى إثر ما يخلص إليه باڤيس فى تحليله يمكن القول إن «الجماعات التأويلية» لناقدى المسرح لها تأثير واضح، ولكنه ليس تأثيراً إيجابياً بالضرورة، سواء بالنسبة إلى الفرق المسرحية التى يتابعها هؤلاء النقاد، أو عامة القراء الذين يسترشدون بآرائهم.

ورغم التأثير الهائل لمفهوم فيش عن «الجماعة التأويلية»، فإن فيش يتجاهل الأبعاد السياسية لهذا المفهوم، خصوصاً فيما يتعلق بالعلاقة بين الجماعة التأويلية والإيديولوچيا السائدة.

من بين الطروحات الأخرى التى تندرج تحت منحى «استجابة القارئ» نظرية ولفجانج إيزر Iser التى تمثل الوجه الآخر لنظرية فيش. إن نقطة الانطلاق عند إيزر تبدأ من مجهودات اثنين من الظاهراتيين هما إدموند هوسرل ورومان إنجاردن. وفى ضوء هذه المجهودات يرسى إيزر منحى جديداً فى تحليل عملية القراءة، وهو منحى له ثلاثة أبعاد هى: النص، والقارئ، وأهم منهما الظروف التى تحكم عملية التفاعل بينهما. ويبرز من بين أطروحات إيزر مفهومه عن «القارئ الضمنى Implied Reder» ـ وهو المفهوم الذى يوفر صيغة يمكن من خلالها وصف عملية القراءة، وهى العملية التى تتحول خلالها البنيات النصية إلى خبرات شخصية، وذلك من خلال النشاط الإدراكى. إلا أن اهتمام إيزر الحقيقى ينصرف إلى النص ذاته، فكتابه (القارئ الضمنى) Implied Reader عام ١٩٧٤، هو فى مجمله عبارة عن دراسة لاستراتيچيات الرواية من حيث هى جنس أدبى، والاهتمام ذاته بالنص نجده فى كتاب (فعل القراءة) The Act of Reading، وإن كان توجهه نظرياً بعض الشئ.

فى دراسته لفينومنولوجيا عملية القراءة، يبحث إيزر فى العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ. إن استراتيچيات النص ـ كما يرى إيزر ـ لا تقدم أكثر من الإطار الذى يجب على القارئ أن يوجد لنفسه داخله

«الموضوع الجمالى». يقيم القارئ - فى مفهوم إيزر - ما يقرأه فى ضوء أحداث الماضى وتوقعات المستقبل، وهذا النمط من القراءة يؤدى إلى صيغة تركيبية Synthetic لاتتجلى بشكل جزئى فى النص وحده، كما لاينتجها خيال القارئ وحده. ومن ثم، فهذه الصيغة التركيبية مزدوجة الطابع: فهذا التركيب يحدثه القارئ ولكنه فى الوقت ذاته يكون محكوماً بمجموعة الإشارات التى يطرحها النص.

تختص المرحلة الأخيرة عند إيزر بعملية التواصل. ينشأ التواصل الناجح عندما تكون عملية القراءة محكومة بالنص، ويتم ذلك من خلال ما أسماه إيزر بالفراغات blanks فى النص، وعمليات «النفى Negations». أما الفراغات، فهى تمثل ما يخفيه النص، وهى تلك المساحات فى النص التى يقوم عندها القارئ بصنع العلاقات. أما «عمليات النفى»، فهى تختص بعناصر محددة يجب حذفها، إلا أن ما يحذف يبقى فى حيز الرؤية، ومن ثم يكون مصدراً لإحداث تعديلات فى اتجاهات القارئ إزاء ما هو محدد ومألوف. بكلمات أخرى، إن القارئ هنا يوجه إلى تبين موقف معين بالارتباط مع النص. تمنح الفراغات الفرصة للقارئ كى يستوحى قصة معينة أو حدثا معيناً، وتمنحه الفرصة لإسباغ المعنى على إشارات النص؛ وهو - باتخاذه اختيارات معينة أمام هذه الفراغات - يقبل ضمنيا عدم استنفاد النص معانيه، وعدم استنفاد النص معانيه يرغمه على اتخاذ اختياراته من جهة أخرى.

ويقول إيزر فى كتابه (فعل القراءة) إن إنتاج الفراغات فى العمل الفنى بشكل منضبط يؤدى إلى إنجاح العمل جماهيرياً؛ ومثاله على ذلك روايات ديكنز التى نشرت فى سلاسل. فهذه الروايات جميعاً تستخدم تقنية المقاطعة الاستراتيجية Strategic interruption التى تهدف إلى تنشيط البنى الأساسية لعملية الإدراك. وتستدعى لنا مثل هذه التقنية «مقاطعات استراتيجية» تحدث فى مجال العرض المسرحى. فعملية إنزال الستار أو إظلام المسرح للانتقال من فصل إلى آخر، أو من مشهد إلى آخر، تؤدى وظيفة «الفراغات» نفسها التى تحدث عنها إيزر. ومثل هذه التقنيات تعلن للجمهور عن وجود تغير ما فى الرواية، ومن ثم تمنحه بعض الوقت لطرح توقعاته واستثارة ذاكرته.

إن كان القارئ عند كل من فيش وهولاند أهم عنصر فى عملية التلقى، فما يهم إيزر بدرجة كبيرة هو عملية القراءة ذاتها باعتبارها عملية تفاعلية؛ وفى ضوء ذلك يعد الانتباه الذى أولاه لخبرة جمهور المسرح له أهميته الخاصة فى هذا الشأن. يبحث إيزر فى ظاهرة الضحك كما تحدث لجمهور مسرحيات بيكيت، ويخلص إلى أن هذا الضحك يميل إلى أن يكون فردياً، ويصحبه «قلق شديد» من جانب المتفرج، ثم لا يلبث أن يختفى. ثم يضيف إيزر قائلاً:

> «يظهر التأثير المتبادل بين العمل الفنى والمتلقى فى أكثر صوره وضوحاً عندما يعرض العمل الفنى لأنماط من السلوك غير مرغوبة أو غير معبر عنها فى خبرتنا اليومية، ولكنها عندما تظهر من خلال العمل الفنى فإنها تبرز الوظيفة الجمالية له؛ ألا وهى استحضار العناصر، أو الخبرات الحياتية التى فقدت أو اختفت، ومزجها بما هو قائم فعلاً، وهذا بدوره لا يؤدى إلى التغيير الفعلى للصيغة التى يكون عليها الحاضر»(٦٣).

تنشأ الكوميديا - كما يقول إيزر - من تلك المواقف التى تقوم على هذا النوع من التناقض، وهى مواقف لا تحمل سمة الحدية، ولكنها تتسم بعدم الثبات، وينتقل عدم الثبات ذلك بدوره إلى الجمهور. وانطلاقاً من مقولات هيلموت بليسنر Plessner فى كتابه (الضحك والبكاء Laughing and Crying) يرى

إيزر أن الضحك فى مسرح بيكيت ليس فقط نتيجة لحالة عدم الثبات فى الأحداث المسرحية، ولكنه يحدث أيضاً نتيجة لعملية الإزعاج التى يحدثها هذا النوع من الدراما لقدرات المتفرج العاطفية والمعرفية، وباستخدام مصطلحات التحليل النفسى يتحول الضحك هنا إلى واحدة من «ميكانيزمات الدفاع defence mechanism». إلا أن ما يحدث فى مسرح بيكيت أن المتفرج يكتشف أن عدم الجدية التى تتسم بها الأحداث الكوميدية ليست إلا وسيلة لتحرير الذات. ومن ثم، ففى لحظة هذا الاكتشاف تتحول عدم الجدية إلى جدية، وهو ما يؤدى إلى أن تموت الضحكات على شفاه المتفرج، وهذا هو التأثير الذى تبثه دراما بيكيت على حد تصور إيزر.

باستخدام مصطلح سكه يورى لوتمان Lotman، يصف إيزر مسرحية (فى انتظار جودو) باعتبارها سلسلة من الوظائف السالبة minus - functions. وبكلمات أخرى، يرى أن كل مكونات المسرحية تحبط أية توقعات تقليدية. فعلى سبيل المثال، يقول «استراجون» فى مفتتح المسرحية: «لا يوجد شئ يمكن عمله»، ومثل هذه الجملة توحى بالنهاية وليس البداية. وتتوالى الضحكات بعد ذلك من جمهور المسرحية، إلا أن هذه الضحكات - كما يرى إيزر - قصيرة المدى فى المسرحية، وهذا مرجعه إلى أن المعانى التى نستخلصها من الأحداث الدرامية غالباً ما تستبعد أثناء مسار المسرحية. ومن ثم، يمكن القول بأن الجمهور فى مسرحيات بيكيت لايشاهد موقفاً كوميدياً، «إنما الكوميديا هى التى تحدث للجمهور، وذلك باكتشافه أثناء مسار المسرحية أن تأويلاته يجب أن تستبعد»(٦٤). فضلاً عن ذلك، فإن الضحك يتوقف من قبل المتفرج ليس فقط على إثر اكتشافه خطأ تأويله، ولكن باكتشافه أيضاً أن ضحكاته لايشاركه فيها أحد. يتناول بيكيت فى مسرحيته (لعبة النهاية End game) مسألة اللغة باعتبارها لعبة، وهو ما يؤدى - كما يرى إيزر - إلى تقويض أى إمكان لتشكيل المعنى. وفى ذلك يقول إيزر: «إن عملية الطمس الدائم لمدلولات اللغة تؤدى إلى وجود فراغات blanks لها بنية معينة، وتبقى هذه الفراغات كما هى طالما لم يشعر المتفرج بإضطراره إلى ملئها»(٦٥). وكما يقوم الجمهور بعملية تشكيل المعنى فى (فى انتظار جودو)، فالجمهور فى (لعبة النهاية) يقوم بعملية إعادة أداء مفردات اللغة؛ الأمر الذى ينتج عنه أن يأخذ الجمهور مكان الممثلين فى هذه الحالة. ونتيجة لذلك، يقف المتفرج موقفاً يتسم بالتجرد detachment؛ إذ تسنح له الفرص لأن يرى نفسه وهو يلعب دوراً كوميدياً - وهو دور يضطر إلى القيام به بناء على خبراته السابقة فى المشاهدة. وهكذا يصبح المتفرج - وفق هذا التصور - منتجاً ومتلقياً للدراما فى الوقت ذاته، وهذا ما يجعله ينجح فى اختبار لذاته، وهو اختبار يتسم بالتجرد واللامركزية، ويتخذ شكل مشروع دائم التخلق ودائم التعديل فى الوقت ذاته. إن مسرحيات بيكيت باعتبارها محبطة دائماً لتوقعات المتفرج، يمكن النظر إليها باعتبارها تتبنى اتجاها نقيضاً للجماعة التأويلية للجمهور. يبدو تفسير إيزر للبنى الدرامية باعتبارها أنظمة تتسم بعدم التحقق non - fulifillment (أو باستخدام تعبير لوتمان «أنظمة ذات وظائف سالبة») تفسيرا ساذجاً. قد يجوز أن الجمهور فى البداية لم يكن معتاداً على الممارسة المسرحية كما طرحها بيكيت، ومن ثم اتسمت ردود أفعاله بالتشوش، إلا أنه من المؤكد بعد ظهور كتاب إسلن (مسرح العبث) عام ١٩٦١، بل الأهم من ذلك بعد توفر فرصة مشاهدة مسرحيات من نمط مسرحيات بيكيت، أصبحت هذه الممارسة المسرحية مقبولة ومتوقعة من قبل كتاب مثل بيكيت وبنتر.

وبغض النظر عن اتفاقى أو عدم اتفاقى مع تحليل إيزر لدراما بيكيت، فنظريته فى عملية القراءة لها أهميتها؛ خصوصاً فيما يتعلق بجوانب العرض المسرحى.

يتناول ياوس فى نظريته عن التلقى جوانب أخرى جديرة باهتمامنا فى هذا السياق، فى حين أن تركيز إيزر

كـان على القـارئ الفـرد. فتـركـيـز ياوس انصـرف إلى القارئ فى التاريخ؛ وفى مقاله «التاريخ الأدبى باعتباره تحدياً للنظرية الأدبية» يعدد ياوس مثالب الممارسة الأدبية فى الماضى، التى تصف نفسـها باعتبـارها تاريخاً أدبياً، كـمـا يعلق أيضـاً على المشكلات التى أثارها النقـد الماركسى والنقد الشكلانى بهذا الخصوص. ويرى ياوس أن مشكلة التاريخ الأدبى ظلت غير محسومة فى الجدل المثار بين كل من النقاد الماركسيين والنقاد الشكلانيين، وذلك لأن كلا الفريقين أولى اهتماماً محدوداً بالقارئ والجمـهـور. وهنا يتضح لنا أن مـشـروع ياوس ينصـرف تماماً إلى جماليات التلقى.

يهتم ياوس، فى المنهج الذى يتبعه إزاء جماليات التلقى، بالتاريخ الأدبى باعتبـاره يتأسس على «الخبـرة القـرائيـة التى يجـتنيـهـا القـراء من العـمـل الأدبى فى الماضى»(٦٦). على النقيض من الأحداث السياسية، ليس للنصوص الأدبية أصداء وردود أفعال حتمية. بكلمات أخرى، يتم تلقى النصـوص الأدبيـة من خـلال «أفق توقعـات القـراء»(٦٧) «horizon of expectations». ومن ثم، فتأسيس تاريخ أدبى ما يتطلب «موضعة objectification» أفق التـوقعـات ذلك. بالإضـافـة إلى ذلك، فـإن التلقى الأولى للنص ليس ذاتياً أو انطباعياً تماماً، كما أنه ليس تلقياً متعسفاً وجامداً. إنما التلقى كما يراه ياوس، هو «عملية إنجاز تعليمات معينة من خلال عملية إدراك موجه يمكن استيعابها من خلال فهم البواعث التى تكمن خلفها والإشارات التى تحركها»(٦٨).

أما أفق التوقعات الكامن فى النص ـ حسبما يرى ياوس ـ فهو يسمح بتحديد الطبيعة الفنية له، وذلك من خـلال تأثيـره فى جـهـور مـفـتـرض مـسـبـقـاً. ويمكن «موضـعـة» objectification المسافة الجمـاليـة بين أفق توقعـات معين والعمل الجديد، وذلك من خـلال النظر فى مجمـوعـة ردود أفعـال الجـمـهـور وأحكامه النقدية المختلفة، بدرجاتها المتفاوتة، من نجاح تلقائى إلى الرفض والاستبعاد. وعند الظهور الأولى للعمل الفنى نصاً كان أو عرضـاً، فـهـو يقـيـم فى ضـوء أفق التـوقـعـات السـائد. وكلمـا ازدادت درجـة التـقـارب بين العـمـل الفنى وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفاً أو غير ناضج. وفى بعض الأحيان، قد يحدث أن توجد مسافة ملحوظة بين العمل وأفق التوقعات السائد، إلا أن القراءات التالية قد تغير هذا الوضع. والأعـمال الفنية ـ بهذا الشكل ـ إما أن تستبعد وتصـبح خـارج الزمن، أو يعـاد تلقـيـهـا بشكل مناقض للخـبـرة القـرائيـة المعـتـادة (وذلك كـمـا فى حـالة الكلاسيكيـات)، وذلك للإمسـاك بطابعـهـا الفنى مـرة أخرى.

ويرى ياوس أنه باستعادتنا أفق التوقعات فى مرحلة تاريخية ما، يمكننا عندئذ أن نفهم الفرق الهرمنيوطيقى بين فـهـمنا لعـمل ما الآن وفى تلك الفتـرة. وهذا يضع فى دائرة الضـوء فكرة التلقى التـاريخى للنص ويسـتبـعـد مفـهـوم المعنى الموضوعى واللازمنى الذى يتكون بشكل مـسـتـقل. وانطلاقـا من نموذجـى الدراســة التـزامنيـة Synchronic والدراسـة التـتـبـعـيـة diachronic اللذين صاغهـما دى سوسير فى نظريته فى اللغة، يقترح ياوس تأسيس دراسة تحليلية تزامنية للتاريخ الأدبى، وذلك فى مـقـابل الدراسة السـائدة التى تنصرف تماماً إلى المنحى التتبعى. والتحليل التزامنى بإمكانه إظهار التعددية والتباين اللذين تتسم بهـمـا الأعـمال الأدبية المعاصرة، وذلك فى علاقات التماثل أو التضاد أو التراتب التى تنشأ فيما بينها فى لحظة تاريخـيـة مـا. وعن طريق وضـع نتـائج الدراسـة التزامنية جنباً إلى جنب الدراسة التتبعية، يمكن تحديد ما إذا كـان عـمل أدبى مـا موجوداً على الخريطة الأدبية أم لا، وما إذا كان عملا تقليديا أم سابقاً لزمانه. وبالإضافة للتـحليل التـزامنى والتـتبـعى، فالتـاريخ الأدبى يجب النظر إليه فى عـلاقـتـه بدائرة أشـمل وهى التـاريخ بمعناه العـام، فـالأعـمـال الأدبيـة لاتقـيم فـقط فى ضـوء أعـمـال أدبيـة أخرى، ولكنهـا تقيم أيضـاً فى ضوء الخبرة الاجتماعية للقارئ ذاته، وفى لحظة تاريخية معينة.

ومن بين الصعوبات التى تعترض نموذج ياوس ـ وهو مالاحظته أيضاً سوليمان ـ تجاهلها إمكان وجود «آفاق توقعات» مختلفة بين الجماعات المختلفة فى المجتمع الواحد، ويرجع هذا إلى أن مفهوم ياوس للجمهور وتوقعاته لا يسمح بوجود تعددية لهذا الجمهور فى سياق زمنى معين. ولتلافى هذا القصور عند ياوس، يمكن الربط بين مفهومه ومفهوم فيش عن الجماعة التأويلية. ومن ثم تصبح عملية القراءة فى إطار هذا الربط عملية تاريخية واجتماعية فى الوقت ذاته. وكما رأينا فى تاريخ تلقى مسرحية بنتر (حفلة عيد الميلاد)، فإن «الجماعة التأويلية» والتحول فى آفاق التوقعات هما اللذان حددا الاستجابة الجماهيرية.

ينزوى مفهوم «أفق التوقعات» فى كتابات ياوس الأخيرة، وعوضاً عن ذلك يقع جل تركيزه على مفهوم «الخبرة الجمالية»، وهنا يسلط ياوس الضوء على العلاقة الجدلية بين عمليتى إنتاج الخبرة الجمالية وتلقيها. وفى هذا الإطار، يقول:

«إن العمل الأدبى لايوجد دون أن يوجد له تأثير، وهذا التأثير يفترض وجود تلق، ومن ثم فإن عملية الإنتاج التى يقوم بها المؤلف تعد مشروطة بأحكام الجمهور»(٦٩).

يبحث ياوس فى كتابه (الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية) Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics العلاقة الجدلية بين الإنتاج والتلقى، باعتبارها تصوراً نقيضاً لما يسميه بالرؤية الأحادية لجماليات النفى Aesthetics of negativity عند تيودور أدورنو Adorno.

لكننا، إذا نظرنا إلى نظرية ياوس فى الخبرة الجمالية بشكل إجمالى، سنجد أنها وإن كانت مفيدة إلى حد كبير فى دراستنا جمهور المسرح، فهى تقصر عن تناول التضمينات السوسيولوچية لهذه الخبرة الجماهيرية بشكل عميق. وهنا استعين بتقييم جانيت ولف Wolff لنظرية ياوس، وفيه تقول:

«إن فكرة وجود «تراث أدبى عظيم» لاتشكل قضية ذات شأن، طالما نقصر النظر فى الممارسات الإيديولوچية والمادية الخاصة التى تنتج فى سياقها الأعمال الأدبية (سوسيولوچيا الإنتاج الأدبى)، وطالما نقصر النظر فى منظومة الظروف والممارسات التى تشكل جماعة المتلقين أو الجمهور، وهم الذين يناط بهم صياغة وحفظ التراث الأدبى»(٧٠).

تطرح مجموعة النظريات السابقة فى القراءة والمشاهدة عدداً من الأفكار المتفرقة التى تستجلى العناصر المشكلة لهاتين العمليتين. وهذه الأفكار ذاتها يمكن أن تفحص فى ضوئها الظروف والطبيعة الخاصة للمسرح. ويرتكز الفصل الثالث من هذا الكتاب ـ الذى يبحث فى جمهور المسرح باعتباره ظاهرة ثقافية بالمعنى الشامل للثقافة ـ على العديد من الأفكار التى طرحتها هذه النظريات بخصوص التلقى. إلا أننى أسعى، فى هذا الفصل، إلى تأسيس نموذج لجمهور المسرح يتجاوز مجرد التركيز على وضع المتلقى، ويجعل من الخبرة المسرحية خبرة تقوم على الإبداع المشترك بين المتلقى من جهة، والمؤلف والمخرج والمؤدين من جهة أخرى.

الهوامش

(١) انظر: Bertolt Brecht (1977) **The Messingkauf Dialogues**, trans. John Willett. London: Methuen, p. 105.

(٢) انظر: Walter Benjamin, (1973) **Understanding Brecht**, London: New left Books. pp. 15 - 16.

(٣) المرجع السابق: p. 9

(٤) انظر: John Willett (ed.) (1964) **Brecht on Theatre**, New york: Hill and Wang, p. 189.

(٥) المرجع السابق : p. 186

(٦) المرجع نفسه: p. 186

(٧) المرجع نفسه: p. 190

(٨) المرجع نفسه: pp. 21 - 22

(٩) انظر: Iring Fetscher, (1980). **Bertolt Brecht and Politics**: in Betty Nancy Welber and Hubert Heinen (eds)Bertolt Brecht: **Political Theory and Literary Practice**, Athens: University of Georgia Press.

(١٠) انظر: Bertolt Brecht, (1977) **The Messingkauf Dialogues**, trans. John Willett, London: Methuen, p. 52.

(١١) انظر: Innes C. D. (1972) **Piscator's Political Theatre**, Cambridge: Combridge Univ. Unin. Press, p. 192.

(١٢) انظر: Edward Braun, (1977) **The Director and The Stage**, Milton Keynes: Open Univ. Press, p. 42.

(١٣) مرجع سابق: p. 150

(١٤) المرجع نفسه: p. 145

(١٥) المرجع نفسه: pp. 189 - 200

(١٦) انظر: Dana Polan, B. (1985) **The Political Language of Film and The Avant - Garde** Ann Arbor: UMI Research Press, p. 45.

(١٧) انظر: Sergei Eisenstien, (1949) **Film Form**, ed. and Trans. Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace & World, pp. 65 - 66.

(١٨) مرجع سابق: p. 62

(١٩) انظر كتاب دانا بولانا p. 62

(٢٠) انظر كتاب Eisenstein p. 168 .

(٢١) انظر: Roland Barthes, (1977) **Image Music Text, Trans**. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, p. 71.

(٢٢) انظر كتاب (1964) Willett p. 160

(٢٣) مازال مفهوم الأثر التغريبي موضع جدال . انظر مجلة Screen العدد ١٥ ، وهو عدد خاص عن بريشت يعرض للتفسيرات المختلفة لمفهوم الأثر التغريبي.

(٢٤) انظر: Victor Shklovsky, (1965) **Art as Technique**, Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds), Russian Formalist Criticism: **Four Essays**, Lincoln: Univ. of Nebraska Press, P.12.

(٢٥) مرجع سابق: p. 15.

(٢٦) انظر: Frederic Jameson, (1972) **The prison - House of Language**. Princeton: Princeton Univ. Press, p. 58.

(٢٧) انظر: Sylvia Harvey, (1982) **Whose Brecht? Memories for The** Eighties: Screen 23, 45 - 69.

(٢٨) انظر: كتاب Willett p. 34 .

(٢٩) مرجع سابق: p. 201.

(٣٠) انظر: Stephen Heath, (1974) '**Lessons from Brecht** :Screen 15. pp 103 - 29.

(٣١) انظر: كتاب Willett p. 227 .

(٣٢) انظر: Louis Althusser, (1969) **For Marx**, Trans. Ben Brewster, New York: Pantheon. p. 151.

(٣٣) انظر: Carl Gardner, (ed.) (1979) **Media, Politics and Culture**: A Socalist View, London: Macmillan pp. 5 - 6

(٣٤) انظر: Janet Wolff, (1981) **The Social Production of Art**, London: Macmillan, pp. 93 - 94 .

(٣٥) انظر: Steve Gooch, (1984) **All Together Now: An Alternative View of Theatre and The Community**, London: Methuen,p. 50.

(٣٦) انظر: كتاب Polan p. 97 .

(٣٧) ترجع فكرة المساءلة التى تقوم بها الإيديولوجيا إلى ألتوسير. انظر كتابه **For Marx** .

(٣٨) انظر: Claire Johnston, (1979) **British Film Culture** :in Carl Gardner (ed.) **Media, politics and Culture**: A Socialist View, London: Macmillan, 81 - 7

(٣٩) المرجع السابق: p. 86.

(٤٠) تطرح بولان هذه العلاقة فى كتابها السابق ذكره.

(٤١) انظر: كتاب Harvey p. 55.

(٤٢) أحدث مثال على ذلك هو كتاب Ellen Schauber وEllen spolsky بعنوان: **The Bounds of Interpretation: Linguistic Theory and Literary Text** Telt, Stanford: Stanford Univ. Press.

(٤٣) انظر: Susan R. Suleiman and Crosman, Inge (eds) (1980) **The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation**, princeton: Princeton Univ. Press.

(٤٤) أنظر: Pratt, Mary Louise, "Interpretive Strategies / Strategic Interpretation: on Anglo - American Reader - Response Criticism" In Jonathan Arac (ed.) **Postmodernism and Politics**, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 26 - 54.

(٤٥) انظر: Sigmund Freud (1953 - 74) **The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud**, ed. James Stratchey - 24 vols, London, Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis Volume 5, p. 263.

(٤٦) مرجع سابق: vol: 7, p. 309.

(٤٧) انظر: Norman Holland, N. (1968) **The Dynamics of Literary Response**, New York: Oxford Univ. Press. p. 182.

(٤٨) مرجع سابق: p. 185.

(٤٩) Noran Holland N. "**Unity Identity Text Self**" in Jane P. Tompkins (ed.) Reader - Response Criticism, Baltimor: Johns Hopkins University, 1980, p. 122.

(٥٠) مرجع سابق: p.124.

(٥١) يقدم «ميلو» تقسيماً جيداً لأعمال هولاند في كتاب له بعنوان: **Interpretive Convention** (1982: 24 - 30)

(٥٢) انظر: Artaud Antonin, (1964) **The Theatre and Its Double**, Trans. Victor Corti, London: John Calder, 1981, pp. 70 - 1.

(٥٣) مرجع سابق: p. 95.

(٥٤) انظر: Jerzy Grotowski, (1968) **Towards a Poor Theatre**, ed. Eungenio Barba, London: Methuen, 1980, p. 40.

(٥٥) انظر: Christian Metz, (1976) **The Fiction Film and Its Spectator: A Metapsychological Study**: New Literary History 8-1:75 - 105. p. 85.

(٥٦) انظر: Stanley Fish, (1980) Is **There A Text in This Class?** Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press. p. 91.

(٥٧) مرجع سابق: pp. 107 - 9.

(٥٨) المرجع نفسه: p. 171.

(٥٩) انظر: The Times (1958) **Review of the Birthday party**, By Harold Pinter, The Times (20 May), 3.

(٦٠) انظر: The Times (1964) **Review of the Birthday Party**, By Harold Pinter, The Times (18 June), 18.

(٦١) انظر: Patris Pavis,(1982). **Language of the Stage**, New York: Performing Arts Journal. p. 103.

(٦٢) مرجع سابق: p. 104.

(٦٣) انظر: Wolfgang Iser (1981)' **The Art of Failure The Stifled Laugh in Beckett's theatre'**, in Harry R. Garvin (ed.) **Theories of Reading, Looking and Listening**, Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 138 - 89.

(٦٤) مرجع سابق p. 158.

(٦٥) المرجع نفسه: p. 176.

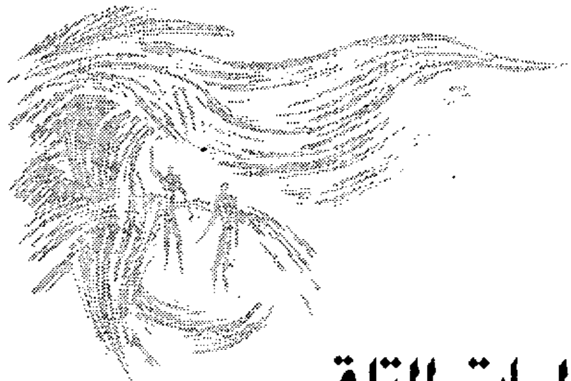
(٦٦) انظر: Hans Robert Jauss, (1982),**Towards an Aesthetic of Reception**, Trans. Timotky Bahi, Minneapolis: Univ. of Minnesoty Press p.20.

(٦٧) كان مفهوم «الأفق» كما يذكر Holub شائعاً لدى المنظرين الألمان، فقد استخدم هذا المصطلح كل من جادامر وهوسرل وهايدجر وكذلك بوبر ومانهايم وجومبريش.

(٦٨) مرجع سابق.

(٦٩) انظر: Hans Robert Jauss, (1979) **Theses on the Transition from the Aesthetics of Literary Works to a Theory of Aesthetic Experience'** in Mario J. Valdes and Owen J. Miller (eds) Interpretation of Narrative: Toronto University of Toronto Press p. 138.

(٧٠) انظر: Janet Wolff, (1983) **Aesthetics and the Sociology of Art**, London: George Allen & Urwin, pp 35. 6.



جماليات التلقى والمسرح*

دنيس كالاندرا**

إن المسرح هو فن المشاهدة والرؤية، ويتجلى لنا ذلك فى الأصل اليونانى لكلمة «مسرح»؛ إذ تشتق هذه الكلمة من فعل بمعنى «يرى» ؛ كما تجسد اللوحات التى صورها المصورون اليونانيون القدماء فى القرن الخامس قبل الميلاد مدى اهتمامهم بطبيعة المشاهد وطبيعة العرض بصفة عامة. تكمن السمة الجوهرية المميزة للفن المسرحى فى الديناميـة التى تشمل المشاركين فى أى حدث مسرحى ، سواء أولئك الذين يؤدون هذا الحدث أو أولئك الذين يتلقونه (١) جماعيا وفرديا ، كل منهم بطريقته، باعتبارهم جميعا مشاهدين فعالين ومنتجين . إن كل من كتبوا عن نظرية التلقى، باتجاهاتهم المختلفة التى تتراوح بين السيميوطيقا والتفكيك بكل اتجاهاته ، يجمعهم اهتمام واحد ؛ وهو الدور الذى يلعبه المتلقى فى النسيج المعقد للفن باعتباره علامة تواصلية «a communicative sign»(٢) . وأكثر الاتجاهات محافظة داخل نظرية التلقى تلك التى ترى المتلقى أو القارئ أو الجمهور ـ فى حالتنا ـ مجرد عنصر هامشى ولكنه قادر على التفكير وفقا لقواعد محددة . وعلى طرف النقيض من هذا الاتجاه ، نجد اتجاها يمنح المتلقى حقه كاملا فى الاحتفاظ بذاتيته والتعبير عنها(٣) . يقرر «باتريس بافيس» الحاجة إلى نظرية للتلقى وذلك بقوله:

«ليس هناك شك فى أنه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامى (التى تعتبر

* (هذا المقال هو الفصل الثانى من كتاب بعنوان : **اتجاهات جديدة فى المسرحية** وهو مجموعة مقالات من إعداد «جوليان هيلتون» Julian Hilton).

** ترجمة **سامح فكرى** مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون بالقاهرة.

نصا شارحا Metatext) إلا فى ضوء الآليات المختلفة للتلقى (سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو إيديولوجية»(٤).

لكن «بافيس» يتوقف عند هذه الحقيقة ، ولا يوضح لنا هذه الآليات بالتفصيل. ويشير بافيس ـ مثله فى ذلك مثل كثير من منظرى نظرية التلقى ـ إلى كتابات هانز روبرت ياوس Hans Robert Jaus (٥)، وخصوصا مفهوم «أفظظق التوقعات» Horizon of Expectations الذى طرحه ياوس عنصراً من عناصر عملية تلقى الموضوع الأدبى .

ولعل ظهور فكرة «أفق التوقعات» ـ التى لا ترجع فى الأصل إلى ياوس ـ كان بمثابة محاولة من نقاد الستينيات لإنعاش التاريخ الأدبى . و«تشير هذه الفكرة فى الأساس إلى نسق أو بنية التوقعات الذاتية أو نسق الأطر المرجعية التى يأتى بها القارئ عند تعامله مع أى نص»(٦). لقد اهتم ياوس بتتبع العمليات الوسيطة بين الأوليات أو المنطلقات الخاصة للموضوع الأدبى The Object's Private Inception والتلقى العام لهذه الأوليات.

وإذا تحدثنا عن المسرح بتعدديته النصية المعقدة Poly textuality* نجد أن مفهوم «الأوليات الخاصة للنص» يلزم تعديله بطريقة ما حتى يلقى لنا الضوء على مجموعة العوامل التى تدخل فى عمليتى الإبداع والتلقى . توجد آفاق خاصة بالنص (مرتبطة بلحظة إبداعه الخاصة) وآفاق خاصة بالقارئ (تتعدل هذه الآفاق وتتحول فى عمليات متبادلة وبتتابع تاريخى دينامى) . لقد اهتم ياوس فى مرحلته المبكرة بالعلاقة المباشرة والسببية بين الماضى والحاضر ؛ الشئ الذى يشير إلى منابعه الفكرية المتأثرة بالهرمنيوطيقا** .

وقد رأى ياوس دلالة المزج والتداخل بين هذه الآفاق (التى تنطوى على معايير ومعرفة معينة بالحياة والفن) ؛ إذ ينتج عن هذا المزج تغيرا وتعديلا فى معايير القارئ الاجتماعية والجمالية(٧). ولا يفوتنا هنا الإشارة إلى عدم ثبات «نص العرض» وتلاشيه، وذلك عدا بعض مكوناته التى يمكن إعادة تقديمها بشكل آلى ؛ إلا أننا نجد فى التراث غير الأوروبى إمكان الاحتفاظ بعناصر «نص العرض» فى الوعى الإنسانى ـ وهنا لا ينطبق مقياس تغير المعايير الذى طرحه ياوس. وعلينا هنا أن نتخيل المشكلة التى يواجهها الممثل عندما يقوم بأداء دور واحد لأكثر من مرة . وفى هذا السياق ، نزعم بأن ملامح الأدوار الشكسبيرية التى أداها «جيلجد Gielgud»*** أسهمت فى تصور «إدوارد بوند» Bond عن شخصية شكسبير كما قدمها فى مسرحية (بنجو Bingo) ؛ **** الشئ الذى أثر بالطبع على طريقة أداء «جيلجد» لهذه الشخصية عندما أسندت إليه. ولكن كيف لنا تسجيل ذلك والتدليل على مصداقه، وذلك ضمن تصور كامل لتاريخ نص العرض؟

يصف بول دى مان Paul De Man تصور ياوس عن التاريخ الأدبى بقوله: «إنه عملية إحلال تجاورى

* المقصود بالتعددية النصية للمسرح هو مجموعة النصوص التى يطرحها العمل المسرحى الواحد ـ باعتباره عملا إبداعيا معقدا ـ متمثلة فى النص المكتوب للمؤلف ثم النص الشارح Metatext الذى يطرحه المخرج ثم النص كما يتلقاه المتفرج. [المترجم]

** تتمثل هذه العلاقة بين الماضى والحاضر فى اهتمامات الهرمنيوطيقا (علم فهم وتأويل النصوص) فى أطوارها الأولى ، حين سعى هذا العلم إلى استعادة restoration المعانى الكامنة فى النصوص القديمة ، كالكتاب المقدس، وفهمها فى سياق الحاضر [المترجم].

*** جون جيلجد John Gielgud هو ممثل ومخرج إنجليزى تلقى تعليمه المسرحى فى الأكاديمية الملكية لفنون الدراما؛ وبعد تخرجه ، سرعان مابرز بوصفه ممثلا كلاسيكيا واحداً إذ اشتهر بأدائه الشخصيات الشكسبيرية، وذلك على مسرح «الأولدفيك» oldvic، فضلا عن اشتهاره بأداء أدوار أخرى على رأسها دور «جون ويرزينج» John Worthing فى مسرحية وايلد **أهمية أن تكون إرنست** [المترجم].

**** صدرت ترجمة هذه المسرحية عن الدورة الخامسة لمهرجان المسرح التجريبى تحت عنوان: **بنجو: مشاهد عن المال والموت**، وقام بالترجمة **محسن مصيلحى** [المترجم].

Syntagmatic داخل نسق متزامن ، تتحول عند التلقى إلى نماذج مكثفة فى نسق زمنى متتابع» إننا عندما ننظر إلى العرض فى إطار مجاله الأدائى الرحب (بما فى ذلك الأنماط الأدائية السلوكية والاجتماعية)، فإننا ندركه حينئذ فى شكل متسلسل له دلالته: إن العرض فى إطار هذه النظرة يتسم بالدينامية والحركة المستمرة فى الزمن ، بما فى ذلك المتفرج ذاته . لقد تحول اهتمام ياوس فى مرحلته الأخيرة إلى تاريخ الخبرة الجمالية مع إعادة تقييم اللذة الجمالية التى اشتملت على «التلقى» من حيث هو واحد فقط من أنماطها الثلاثة.

إننا عندما نتعامل مع «الحدث المسرحى» بتعدديته النصية ، نتعامل هنا مع ما يتجاوز مجموعة العناصر المتزامنة التى ترتبط به مثل شكل الموسم المسرحى ، والمجال الإعلامى القائم ، والسياق الثقافى الاجتماعى والتدريبات المسرحية، وغيرها. إن هذه العناصر تتداخل (فى حالة وجود نصوص مسرحية مكتوبة) مع تاريخ النص المكتوب ، وتاريخ الأدوار، والمؤدين، وكذلك التاريخ الإخراجي للنص (هل يتبنى الإخراج قراءة «تتفق وطبيعة » النص أم تتناقض معه؟) ، هذا فضلا عن تاريخ المؤسسة المسرحية، ومعايير وتقاليد المؤدين، سواء كانت هذه المعايير تتلاقى مع المعايير المجتمعية أو تصطدم بها. وهكذا ـ كما هو ملاحظ ـ تطول هذه القائمة لتشمل عناصر أخرى كثيرة. فضلاً عن ذلك ، يطرح «بافيس» فى نهاية كتابه (لغات خشبة المسرح) * أسئلة لها دلالتها بخصوص التلقى و«اكتشاف» إبداع المتفرج ، وإقناعه بلامحدودية الإبداع والذاتية والنسبية . إن محور اهتمام بافيس ـ بوصفه متخصصا فى السيميولوجيا ـ يتمثل فى تعدد القراءات والدينامية التى يتسم بها العرض ، وفى هذا السياق يشير بافيس كثيراً إلى مفهوم بارت عن «متخصص السيميولوجيا باعتباره فناناً مستتراً»(٨).

* صدرت ترجمة هذا الكتاب عن الدورة الرابعة لمهرجان المسرح التجريبى، وقام بها **أحمد عبد الفتاح** [المترجم].

لقد انشغل «بارت» فى كتابه (عناصر السيميولوجيا) Elements of Semiology بإمكان إعادة اكتشاف دلالة شئ لم نستوعب دلالته فيما سبق، وضرب مثالاً بآنية تم صنعها بطريقة غاية فى الارتجال، ولكنها فى الوقت ذاته ليس لها مثيل فى أى نموذج قائم . إن الكلمة المحورية هنا هى كلمة «الارتجال المطلق» الذى وإن كان يصعب تحقيقه تماما فى الواقع ، لكن هذا لايحول دون المحاولات العديدة من جانب المسرحيين لتحقيقه.

إن سعى بارت لاستكشاف «بنية» المعنى أدى به إلى الغوص فى دروب السيميولوجيا متجاوزاً إياها ، فى محاولة منه لتحديد وبلورة مفهوم «القارئ» الذى سعى منظرو نظرية التلقى الألمان إلى تحديده. ويشير ياوس إلى أن الكثير من المفاهيم المسرحية أثر على بارت بشكل مباشر أو غير مباشر(٩). من بين تلك المفاهيم التى أخذها بارت عن بريشت (الذى يعد مصدراً لكثير من المفاهيم المسرحية التى أخذها عنه بارت) هو مفهوم «اللذة» Pleasure . لقد كان بارت يسعى إلى علم جمال يرتكز بشكل كامل على متعة المتلقى أيا كانت ماهيته، أو الطبقة ، أو الجماعة التى ينتمى إليها ، وذلك دون اعتبار للغة أو الثقافة (١٠).

يقتبس ياوس عن فرويد قوله بأن «اللذة الجمالية الخالصة تعمل كحافز يولد لذة أخرى أكثر عمقاً تصدر عن أغوار أعمق فى النفس البشرية» (١١) ، وتنطوى هذه اللذة الجمالية على تلاشى ذلك «التباعد» Distanciation الذى يفصل بين المتلقى والذوات الأخرى المغتربة عنه، وذلك لأن اللذة الذاتية أو الاستمتاع الشخصى ترتبط بالضرورة بالاستمتاع بما هو آخر . ومن هنا ، تتضح لنا العلاقة بين الفعل الألمانى من كلمة لذة Geniessen الذى ينطوى على معنيين : «المشاركة والملاءمة» appropriation»، وذلك التوازن بين التفكير الذاتى الخالص والمشاركة، بوصفه محاولة لفهم الذات

من خلال الآخر من جهة ، وبين المسرح من جهة أخرى. ولعل سحر المسرح وفتنته يتمثلان فى الحضور الدائم لذلك الآخر، سواء على المستوى الخارجى أو حتى على المستوى النفسى الداخلى . ولذلك، فإننا فى المسرح (بوصفنا متفرجين) نقوم بأحد دورين أو بكليهما معاً: فإما أن ينظر ذلك الآخر إلى دواخلنا فاحصاً أعماقها وسابراً أغوارها، أو نتولى نحن فحص ذواتنا بأنفسنا.

يشير ياوس ـ ضمن أحد تعليقاته على تاريخ المسرح ـ إلى المسرحيات الدينية التى ظهرت فى العصور الوسطى باعتبارها مثالاً على اللذة الجمالية المباشرة ، زاعماً فى ذلك بأن القديس أغسطين نفسه (ودون تنبه منه) أكد قوة اللذة الجمالية عندما قال:

«على مشاهد المسرحية الدينية أن يتجاوز مجرد الاستمتاع التأملى بالمسرحية.. فهو ليس مجرد متفرج تفصله عن الخشبة ستارة؛ ولذا فعليه أن يجعل نفسه جزءا من الفعل الدرامى...» (١٢) .

ويعتبر هذا بداية لتاريخ الخبرة الجمالية؛ فمن خلال هذه المسرحيات الدينية كان يتسنى للمتفرج أن يستدخل ويتمثل المفاهيم الدينية الميتافيزيقية أثناء التلقى النفسى والعاطفى للعرض (١٣).

سأتناول فى هذا الفصل نوعين من الجمهور فيما يتعلق «بالأحداث المسرحية » : الجمهور الأول هو طاقم العمل نفسه أو الفرقة ، أثناء قراءتها النصوص وخلقها نصوصا أخرى ، سواء فى التدريبات المسرحية أو فى العرض نفسه . يتمثل الجمهور الثانى فى مجموعة المتفرجين داخل المسرح الذين قد يسعون بدورهم وراء القراءات الأولية (للجمهور الأول)، وذلك من خلال «حلقات تأويلية» * hermeneutic circles تؤدى بهم إلى تشكيل ما يسعون وراءه بما فى ذلك ذواتهم،(كما لا يفوتنا هنا دور الناقد الذى يشارك فى هذا السعى وراء المعنى) .

يستعرض ياوس ثلاثة أنماط من اللذة الجمالية هى: «الخلق أو الإبداع»Poiesis ، و«الإدراك الحسى» aesthesis و«التطهير» Catharsis، وتكمن اللذة الجمالية بالنسبة إلى النمط الأول فى صياغة العالم كما لو كان عملا خاصاً؛ أما النمط الثانى فتكمن لذته الجمالية فى «تحديد إدراك المرء للواقع الخارجى والداخلى» ؛ أما اللذة الجمالية للنمط الثالث فتكمن فى «القدرة على تغيير وتحرير ذهن المستمع والمتفرج »(١٤)، كما يشير ياوس إلى أن اللذة الجمالية الإدراكية aesthesis تؤدى إلى اللذة الجمالية الإبداعية Poiesis. يصف «هربرت بلو» Herbert Blau (وهو مخرج مسرحى) مجمل النشاط الأدائى لفرقته المسرحية بقوله : «إنه فعل إدراكى جماعى متحول»، كما يشير إلى «فكرة المشاهدة» Watching باعتبارها «مثالا لقوة توليدية فاعلة فى الأداء».

لعل الطريقة الوحيدة التى يتسنى لنا من خلالها دراسة الجمهور الأول هى دراسة ممارساته العملية ، وهذا ما يجعلنى هنا أستند إلى توصيف «بلو» لأنشطة فرقته وممارساتها (١٥). وسينحصر محور تركيزى فيما أسميته

* أول من استخدم هذا المصطلح هو الفيلسوف الألمانى فيلهلم ديلتاى Dilthey (١٨٣٣ ـ ١٩١١)، وذلك ضمن محاولاته ـ التى سبقتها محاولات شليرماخر ـ لاستحداث علم لفهم وتأويل النصوص (الهرمنيوطيقا)؛ ويعنى هذا المصطلح ـ كما طرحه ديلتاى ـ أن فهم النص ينطوى على علاقة جدلية ديناميـة بين النص فى مجمله totality وفى أجزائه. إلا أن هذا المصطلح اكتسب حديثا على يد بول ريكور معنى جديدا إذ قصد به «ريكور» Ricoeur العلاقة الجدلية بين «المسافة» distaniciation القائمة بين النص وقارئه، باعتبار أن النص هو نتاج لحظة تاريخية وسياق اجتماعى مغاير لتاريخية Historicity القارئ من جهة، وبين «الملاءمة» appropriation أو التخصيص الذى يسبغه القارئ على النص فى إطار قراءته وفهمه الخاص له. لمزيد من التفصيل أحيل القارئ إلى الفصل السادس من هذا الكتاب [المترجم].

«الرؤية المدركــة» و «إدراك الرؤية» Secing Cognition، وذلك مع التركيز على المسرح باعتباره فناً يعتمد على الإدراك الحسى Sensory Cognition. إننا ـ فيما أرى ـ فى حاجة إلى إعادة النظر فى تاريخ الممارسة الجمالية كما طرحها ياوس، خصوصاً فيما يتعلق بالمسرح، وذلك بشكل تاريخى بقدر الإمكان. فضلا عن ذلك فإنى أرى الحاجة إلى الربط بين إجراءات التدريبات المسرحية ونظرية التمثيل وإيديولوجية الجمهور الأول من جهة، وتصورات الجمهور الثانى عن كل هذه الأشياء من جهة أخرى، على أن يتم هذا الربط فى إطار المعايير الاجتماعية والثقافية. يشير ياوس فى هذا السياق إلى جهود بروست* Proust التى فتحت آفاقاً فنية جديدة، كما لا يفوتنا أن نذكر من سبقوا بروست، وعلى رأسهم بودلير**. لكن كيف لهذا كله أن يرتبط بمسرح القرن العشرين فى شكله التنظيرى والتطبيقى؟ فعلى سبيل المثال، كيف يرتبط ذلك بمفاهيم مسرحية مثل مفهوم «الذاكرة» عند ستانسلافسكى مثلاً ؟ لعلنا نجد الإجابة فى ما طرحه بريشت فى كتبه ومقالاته النظرية، فالتوجه الفلسفى الواضح عند بريشت يساعده كثيراً ولا يعوق جهوده العملية. ويؤكد بلو العلاقة ذاتها بين الممارسة العملية والرؤية الإيديولوجية أو النظرية الواضحة(١٦)، وهنا يتضح لنا شمول الإيديولوجيا الذى يحتوى مفهوم «التلقى»، وليس العكس.

يرى ياوس أن النمط الثالث للذة الجمالية، وهو «التطهير»، يمثل انفتاحا لذات المتلقى على خبرات الآخر، وذلك فى حالة تقديم حكم إجماعى يتطلبه العمل الفنى، أو فى حالة الاتحاد و معايير هذا العمل وهى لاتزال فى طور التشكل(١٧). يتضح لنا، فى ضوء مايذكره ياوس، أنه يمكن دراسة جماليات التلقى فى المسرح من خلال مجموعات منفصلة لها إيديولوجياتها المحددة بشكل واع.

ويتطلب هذا منا الإجابة عن هذا السؤال: كيف تؤثر المشاهدة المنتجة على هذه المجموعات ذات السمات المحددة، التى تتعلق بالطبقة الاجتماعية والجنس، والقناعات السياسية. والجدير بالذكر أن انتقاء هذه المجموعات سيساعد على إنجاح دراستنا لوظيفة التشكيل الاجتماعى للذة الجمالية، وذلك فى ارتباطها بما هو مدرك وماهو ناتج لهذا الإدراك. وللمرء هنا أن يتأمل فكرة التحرر من شئ ما فى الفن لأجل شئ آخر فى الفن (حسب تعبير ياوس) فى ارتباطها بجاذبية اللعب الحر والارتجال، والفرصة التى يتيحها المسرح عموماً لقطع الطريق على مايسميه ياوس «تحجيم الوعى». كيف ينطبق ذلك على الأشكال الاجتماعية الأخرى للتحرر؟

لعله من المناسب ـ فى هذا السياق ـ أن نلقى الضوء على الكيفية التى تم بها إعداد مسرحية مثل مسرحية (موت سيزوى بانسى Sizwi Bansi is Dead) التى شارك فى إعدادها كل من جون كانى John Kani، وونستون ناتشونا Winston Ncshona مع أتول فوجارد Athol Fog-ard، وذلك فى منتصف السبعينيات(١٨).

يضع هذا العمل المسرحى فى بؤرة تركيزه مجموعة من المتغيرات التى يصعب وصفها ودراستها بشكل كاف فى هذا المقال، مثل: عملية التطبيع الاجتماعى، والقناع، والدور، والهوية. لقد هدف فوجارد ـ هو ومجموعة الممثلين الذين شاركوه العمل ـ إلى «استثارة

* يشير الكاتب هنا إلى جهود بروست فيما يتعلق بلذة الإدراك الحسى، فقد طرح بروست ما أسماه «الذاكرة الحسية اللاإرادية remembrance» التى تعنى تراكمًا من الذكريات الحسية فى اللاوعى يظهر فى حيز الوعى عندما توضع الشخصية فى مواقف معينة يتكرر فيها حدث معين؛ ولعل رائعة بروست البحث عن الزمن المفقود تعد تطبيقاً عملياً لهذا المفهوم [المترجم].

** اهتم بودلير بظاهرة التناظر أو التوافق Correspondence بين المدركات الحسية المختلفة، ولم يهتم كـ (بروست) بالتتبع الزمنى لهذه المدركات ومحاولة فهم وتحديد مصادرها الأولى فى التاريخ الذاتى للمبدع [المترجم].

ردود أفعال تتعلق بمجريات الأمور فى جنوب أفريقيا»[١٩]، كما كان الهدف أيضاً هو إيجاد نوع من الجدل بين أوهام الهوية من جهة، والوجود الاجتماعى للفرد من جهة أخرى، وذلك من خلال اللعب الحر.

إن هذه المسرحية لها خصوصيتها فيما يتعلق بطريقة إخراجها، وطريقة إدراكها وفاعليتها الاجتماعية؛ الشئ الذى قد لا ينطبق بالضرورة على غيرها من العروض. يعد أى عمل فنى يسعى القائمون به إلى استكشاف الإيديولوجيا واستكشاف الآليات الداخلية والخارجية التى تعمل على تثبيت السلطة الاجتماعية مجالاً خصباً للدراسة والبحث . ولكى يستوفى هذا العمل حقه من الدراسة، لابد من البحث فى تفاصيل البروفات المسرحية الخاصة بهذا العمل ومقارنتها بما سبقها من «بروفات»، وبنظريات التمثيل بصفة عامة. يكتب ياوس عن «القدرة على اكتشاف الحقيقة فى ارتباطها بخبرة تم اكتسابها لاإرادياً ولايمكن استيعابها من خلال الذكاء العادى»[٢٠] . وهنا يشير ياوس مرة أخرى إلى بروست. وإذا تأملنا هذه المقولة بالارتباط مع المسرح نتساءل: هل يمكن للارتجال أن يكون أصيلا دون الاعتماد على هذه الذاكرة الحسية اللاإرادية؟ وما الموضوعات التى يمكن أن يتناولها الارتجال ويبرزها إذا تم التركيز فى الذاكرة الحسية على الذكريات المتعلقة بالجنس، والطبقة الاجتماعية، وغيرها من المحددات الأخرى للشخصية؟ وعلى هذا الأساس، فإنى أرى أن نظرية التلقى الجديرة باهتمامنا هى تلك التى تعتمد على الخاص والذاتى؛ أى القراءات الفردية للعمل الفنى. من بين أشكال الجدل التى أثيرت بين منظرى التلقى [٢١] هى «حدود ومعايير التلقى» فيما يختص بالأدب؛ وأرى أن هذا الجدل يمكن أن يحسمه العمل المسرحى. هل ماتراه فى المسرح هو مانريد نحن فعلاً أن نراه بكامل حريتنا، أم أن الظروف المحيطة هى التى تفرض علينا مانراه وكيف نراه؟

إن الأمرين يحدثان لنا، ولكن كيف يمكن أن نرى الخط الفاصل بينهما؟ هنا يتذكر المرء تعليق بريشت على الممثلة التى كانت تؤدى دور رجل «والتى جعلتنا ندرك أن الكثير من الصفات التى نعدها صفات إنسانية عامة ارتبطت أكثر بالرجل» [٢٢].

ويكتب شيشنر Schechner عن المسرح من حيث هو مكان نقوم فيه بفحص وفهم العادات الجديدة فى ارتباطها بالأنماط القديمة [٢٣]، كما أشار هاينز موللر فى كثير من المواقف إلى المسرح باعتباره «معملاً للخيال الاجتماعى» [٢٤]. وكما ثبتنا متغير الإيديولوجيا عند دراسة «الجمهور الأول»، يراعى ذلك عند دراسة العمل المسرحى فى شكله الذى أخرج به وشكله الذى أدرك به: كما ينبغى توجيه النظر إلى مدى تباين هذا الإدراك أومدى تشابهه عند الرجل والمرأة، البيض والزنوج، الطبقة العاملة والطبقة المتوسطة. وكثيراً ماعبر بريشت عن إمكان التجريب على جمهور ذى سمات إيديولوجية واحدة، ويمكن لنا الآن على المستوى العملى تطبيق ذلك، ودراسة ردود الأفعال التى يستثيرها العرض فى هذه الحالة.

لقد كتبت عن الأساس الجمالى (خصوصاً استخدام اللعب الحر) لدى كاتبين مسرحيين ألمانيين هما فرانز زافر كرويتز Franz Xaver Kroetz و بيترهاندكه Peter Handke، وكيفية تلقى مسرحياتهما أثناء انتخابات عام ١٩٨٠ فى ألمانيا [٢٥].

عندما تؤثر اللحظة التاريخية (كما فى حالة هذين الكاتبين) أو الظروف الاجتماعية (فى حالة مسرحية «أتول فوجارد») تصبح الملاحظة والمقارنة أكثر تحديداً ودقة. وفى هذه الحالة تصبح للمعادلة الثلاثية التى طرحها ياوس (الخلق، والإدراك الحسى، والتطهير) أساساً لدى المؤدين والجمهور. إذا نظرنا إلى مسرحيات كرويتز التى قدمها عام ١٩٨٠، سنجد أنه جعل من الجدل

السياسى آنذاك جزءاً محوريا من تلك المسرحيات، مستخدماً من خلال ذلك اللعب الحر. لقد كان الجمهور يشاهد مع الممثلين فوق الخشبة التليفزيون وهو يعرض أحداث الانتخابات والمناظرات، ولوحظت ردود أفعال الجمهور إزاء بعض العبارات المذاعة، وتباينت ردود الأفعال تلك، وكانت وليدة اللحظة.

وكان من الواضح اعتماد كورتيز على مفهوم التحول من «الإدراك الحسى» إلى «الخلق» واستخدامه هذا المفهوم بشكل واع. لكن علينا أن نلاحظ أن التوجه الإيديولوجى عند كورتيز حدد له شكل ونوعية «التطهير» الذى يريد إحداثه فى جمهوره، على النقيض من ذلك نجد «هاندكه» ـ وقد جعل من «اللعب الحر» غاية فى حد ذاته ـ يعرض الأمور أمامك تاركاً لك الحرية فى صياغة وتشكيل ماتريده.

إن تقديم العمل الفنى فى بيئات ثقافية مختلفة، والتباين فى استجابات الجمهور نتيجة لذلك، يفتحان أمامنا مجالات بحث جديرة بالاهتمام. لعل أهم التجارب فى هذا الشأن ماقام به فنانان ألمانيان من إخراج مسرحية «مولر» (آلية هاملت) فى جامعة ساوث فلوريدا بالولايات المتحدة باستخدام ممثلين أمريكيين. وكان على رأس اهتماماتهم مدى الاختلاف فى استجابات الجمهور إزاء هذا النص فى كل من الولايات المتحدة وألمانيا. ظهر الاختلاف الكبير ـ على حد قولهم ـ فى رغبة الجمهور الأمريكى فى التعامل مع النص على أنه نص كوميدى. أما فى ميونخ ـ طبقاً لملاحظات هذين الفنانين ـ فلم يضحك الجمهور على أكثر سطور النص إضحاكاً (٢٦). وقد تبدو هذه الملاحظة من قبل هذين الفنانين غير ذات قيمة، ولكننى أرى أن دراسة التلقى وردود أفعال الجمهور تستلزم التنبه إلى مثل هذه التفاصيل والملاحظات البسيطة. ولعله لايخفى على القارئ أن ردود أفعال الجمهور لاتعزى فقط إلى طبيعة هذا الجمهور، بل يمكن أن تعزى أيضاً إلى طبيعة النص؛ فهناك بعض النصوص أقدر من غيرها على إثارة أسئلة لها فعاليتها، وهكذا تبدو لنا الحاجة إلى دراسة قضية أخرى وهى قضية تقديم النص المسرحى المناسب Script فى بيئة ثقافية مناسبة.

هناك نوع آخر من الدراسة ـ هوالذى يستمد مقولاته من الممارسة ـ يمكن أن يتم من خلال تناول نص مسرحى إيحائى، وقد قمت شخصياً بإخراج نص بهذا الشكل، وهو مسرحية مايكل كيربى المسماة (التحليل الضوئى Photoanalysis) (٢٧)، ويبحث كيربى فى كتابه (فن الزمن The Art of Time) عام ١٩٦٩ عن نظرية لعلم الجمال، حاول من خلالها إلقاء الضوء على ماعرف بعد ذلك بالمسرح الجديد The New Theatre: وتستدعى أطروحاته الخاصة بتغير الإدراك وتغير الوعى بالفن، وعلاقة ذلك «بجماليات المكان» و «جماليات الزمن»، أطروحة ياوس عن «أفق التوقعات» (٢٨). يصف نويل كارول Noel Carrol عرض (التحليل الضوئى) بقوله:

«يشغل فضاء المسرح ثلاث شاشات تواجه الجمهور. أمام الشاشة الوسطى يوجد منبر لقراءة الكتاب المقدس، كما توجد مقاعد أمام الشاشتين اليمنى واليسرى. تعرض كل شاشة شيئاً مختلفاً، كما يوجد بجانب كل شاشة ممثلون يتحدثون حالما تبدأ كل شاشة فى تقديم عروضها. تقدم الشاشة الوسطى محاضرة عن «علم التحليل الضوئى» ـ وهى مزيج من المعلومات العامة التى يوظفها كيربى بطريقة ساخرة. على اليسار تحكى لنا أرملة عن قصة انتحار زوجها كارل وبجانبها توجد مجموعة من الأصدقاء الذين يعبرون عن اعتقاداتهم بأن «كارل» لم يمت. وعلى

الشــاشــة اليــمنى تحكى لنا شخصـيـة نسائية أخرى عن علاقتها بشاب «كوبى» الأصل يـــدعى «آمى» يتضح لنا أنه متورط فى بعض الأحـــداث الـسـيـاسـيـة والإرهابيـة. وعلى الـشـــاشــة نفـسـهــا نرى شـخـصـيـة باسم «كــارلوس» يتم اغـتـيــالهـــا. وعلى مــدار المسـرحيـة يفكر المتفـرج فى إمكان أن يكون «كارلوس» هـــذا هـــو الـشـخـــصـيـة ذاتها التى تتحدث عـــنها الأرمـــلة عـلى الشاشة اليسرى»(٢٩).

لقـد أشـار أحـد المتـفـرجين فى العـرض الأول لهـذه المسرحية ـ الذى أخرجه كيربى ـ إلى فتور «التمثيل والحيز البسيط الذى يأخذه»، وقد رأى هذا المتفرج أن ذلك قد يكون مقصوداً من المخرج لتركيز الانتباه أكثر على العروض التى تقدمها الشاشات الثلاث(٣٠). لقد أخرجت هذه المسرحية بعد ورشة عمل بنيوية Structuralist، أعدها أحد المهتمين بالمسرح الإيحائى. ولذا، فمن الصحيح تماماً وصف عرض «التحليل الضوئى» بأنه حول الشكل إلى معنى. وقد سمحت بساطة هذا النص بتعديل عناصر العرض، كما سمحت بمتابعة ردود أفعال الجمهور ومظاهر تلقيه للنص. عندما شاهدت هذا العرض وجدت الممثلات يلقين بمونولوجاتهن بطريقة طبيـعية، وتصـطبغ بالعاطفة، الشئ الذى أبعدها تماماً عـــن الفـتـور. ويثـير هذا السؤال التـالى: هل تختلف فاعلية المتفرجين وتلقيـهم الفعال للعرض باختلاف «كـيف» يتم التـمثيل؟ هـــل تسـمح درجـة القـدرة التعبيرية الكامنة فى التمثيل بـــزيادة تجاوب الجمهور مع العرض ومـــلء فـراغاته، حـتى عندما يكون المحتوى «مشوشا»؟

ويثير عرض (التحليل الضوئى) بشكله هذا سلسلة من الأسئلة الجديرة بالاهتـمام، مثل: كـيف يمكن للجمـهور تفسير وجود المحاضر الذى يلقى محاضرته السخيفة عن «التحليل الضوئى» على الشاشة الوسطى؟ هل هناك دلالة مـا فى وجـود المرأة «الراديكاليـة» على اليـمين أو اليـسـار اعـتـمـاداً على المنظور الذى نرى من خلاله العرض؟ هل يعد من الخطأ أو من قبيل القراءة الخـاطئـة التـركـيز على المحتوى دون غـيـره من عناصـر العرض؟

وتكمن أهمـيـة هذا العـمل التـجـريبى فى أن نصـه المكتوب تم وضـعه فى مناخ يعـتـمـد على التلقى. وقد وجدت شخصياً ردود أفعال متباينة إزاء المسرحية؛ فقد انزعج بعض الناس من الغموض الذى يكتنف المسرحية، ووجد البعض الآخر سعادة فى تجميع خيوط القصة والربـط بين أجزائـها، بينـما لم تلتفت مجموعة ثالثة إلا إلى النكات المتضـمنة فى العرض على حساب تجاهل القيمة الفنية له. وقد تصادف أن أرسلت إلى كيربى منذ أسابيع عدة لأسأله عما إذا كان لديه منهج محدد فى ذهـــنه بالنــســبــة إلى طريقـة أداء المـمـثلين فى هذا العـرض، فـأجـابنى بقـوله: لقـد أردت فـعـلا أن تخرج المسـرحيـة طبـقـا لمنهج إخـراجى مـعين لكن ذلك لم يحدث! (٣١).

لقـد حـاولت، فى هذا الفـصل، أن أقـدم مجـمـوعـة اقـتـراحـات لدراسات مبـدئية تفـيد من الأفكار الرئيـسـية لياوس، خصوصا أطروحاته الأخيرة. يقترب ماذكره ياوس فى أحد اللقاءات الأخيرة معه من أفكار وممارسات كثير من المسـرحيين(٣٢). لقـد اهتم ياوس أخيـراً بما أسـماه «الفراغات الصالحة للعب» Spaces For Play، وكـيفـيـة ملء هذه الفـراغات بطريقة ذات دلالة؛ كما يهـتم أيضا بالتربية الجمالية وكيفية استخدامها بوصفها مصدراً لإمداد الإنسـان «باللعب الحر» أمام كل ماهو حـتـمى ولاإرادى. إن حرية اللعب هى مبدأ جوهرى فى المسرح؛ ومن هنا يمكننا أن نعـتبـر أن التـاريخ الجمـالى ـ كـمـا يطرحه ياوس ـ يساعدنا على فهم واستيعاب هذا المبدأ بشكل واضح.

هوامش المؤلف

(١) يعد كتاب: روبرت هولاب Robert C. Holab المسمى نظرية التلقى Reception Theory (New York 1984) أفضل مدخل لموضوع جماليات التلقى.
(٢) انظر:كتاب رومان ياكوبسون Linguistics and Poetics (1960) ومقال ياوس بعنوان Literary History as a Challenge To Literary المنشور فى كتاب Towards an Aesthetic of ReceptionTheory
(٣) انظر: كتاب ياوس Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics
(٤) انظر: مقال باتريس بافيس بعنوان «نحو سيميولوجيا للإخراج» المنشور فى كتابه لغات خشبة المسرح.
(٥) مرجع سابق.
(٦) «هولاب Reception Theory p.5,
(٧) مرجع سابق P. Xiv
(٨) مرجع سابق P.154
(٩) مرجع سابق P.Xxix
(١٠) مرجع سابق P.154
(١١) انظر: ياوس Aesthetic Experience p.33
(١٢) مرجع سابق P. 101
(١٣) مرجع سابق P. 102
(١٤) مرجع سابق PP. 35-5
(١٥) انظر: «هربرت بلو» Take Up the Bodies
(١٦) مرجع سابق P.242
(١٧) ياوس Aesthetic Experience p.35
(١٨) لقد هدف فوجارد و كانى و ناتشونا إلى استثارة ردود أفعال إزاء مجريات الأمور فى جنوب أفريقيا.
(١٩) مرجع سابق.
(٢٠) «ياوس» Aesthetic Experience p.33
(٢١) انظر : دينيس كالاندرا New German Dramatists
(٢٢) مرجع سابق P.76
(٢٣) مرجع سابق P.99
(٢٤) مرجع سابق P. 139
(٢٥) مرجع سابق.
(٢٦) لقد عملت «دراماتورجيا» فى عرض مسرحية آلية هاملت وشاركت فى إيجاد حلول لبعض المشكلات الخاصة بالترجمة والبروفات والإخراج.
(٢٧) انظر: «مايكل كيربى Photo analysis
(٢٨) انظر: The Drama Review, 23, no.3 (T83)
(٢٩) مرجع سابق PP. 103 - 4
(٣٠) مرجع سابق P.110
(٣١) من مراسلات مع المؤلف.
(٣٢) انظر: Theatre 23, no. 12 (1982) P.24.



الإنسان والشئ في المسرح*

جيري ڤيلتروسكي

إن أساس الدراما هو الفعل. بالطبع إن حياتنا اليومية وجريانها محدَّدان أيضاً بالفعل، سواءً أفعالنا نحن أو أفعال الناس الآخرين. إن الفعل هو العلاقة الفعّالة التي تربط فاعلاً بشئ ما؛ إنها حقيقة تليولوچية (غائية) محكومة بهدف يتماشى واحتياجات الفاعل. لذلك، عندما يحدث أي فعل يتوجّه انتباهنا إلى هدفه، أما الفعل نفسه فهو ثانوي بالنسبة إلينا. الشئ المهم هو فيما إذا كان الفعل يحقّق هدفاً معيناً. إلاّ أنه حالما يجذب فعل بحد ذاته انتباه الشخص المدرك، فإن خواصه تصبح رموزاً. فهو حين ذلك يدخل في شعورنا بواسطة الرموز ويتحول إلى معنىً. من المعروف جيداً أن شخصين شهدا الحدث نفسه يصفانه بطريقتين مختلفتين تماماً. إن هذا الاختلاف يتأتّى من حقيقة أن هذا الحدث انعكس في مرآتين منحنيتين بنحو مختلف، أي، في شعورين منظمين بنحوٍ مختلف، وقد تسبَّب هذا في أن يقوِّي بعض الرموز وأن يُكبت بعضها. إن خواص فعل موجّه نحو هدف عملي يقررها هذا الهدف، بغضّ النظر عن المدرك [بكسر الراء]، مالم يكن هدف الفعل هو الاتصال (Communication).

ولكن الفعل في المسرح غايةٌ بحد ذاتها، وهو يفتقر إلى أي هدف عملي خارجي قد يحدِّد خواصه. إن الفعل هنا معَد لكي يفهم من قبل الجمهور كسلسلة متكاملة ذات معنى. هذا هو السبب في كونه مكوَّناً من رموز مختلفة تنعكس أولا على نحو خاص في وعي الجمهور. وهكذا، فإن خواص الفعل هي معان خالصة، تماماً مثلما أن هدفه مسألة سيميائية وليست مسألة حياة عملية. ولكن الفعل في المسرح يختلف عن فعل غرضه العملي هو الاتصال، وعلى الرغم من أن الأخير أيضاً يتكون من رموز صممت للمدرك، وأن لهدفه قيمة

---

* المقال مأخوذ عن كتاب: A Prague School Reader of Aesthetics, Literary Structure, and Style.

ترجمه عن اللغة التشيكية باول. إل. جارفن. وصدرت النسخة الإنجليزية عن مطبعة جامعة چورج تاون/ واشنطن ـ ١٩٦٤.

ترجمه عن الإنجليزية نجدت كاظم موسى ـ كلية التربية للبنات جامعة تكريت العراق.

سيميائية فقط، فإن هدفه النهائى يقع خارج الفعل نفسه وليس داخله، كما هو الحال فى المسرح.

ينتج من الخاصية التليولوجية للفعل كونه نتيجة نيّة فاعل. إلا أنه من الضرورى تمييز فكرة الفاعل. قبل كل شئ، يوجد هنا الفاعل الأساسى الذى هو مولد أو مسبب النيّة، ثم يوجد الفاعل الذى ينفّذ الفعل بنحو علنى، والذى قد يكون متطابقاً مع الفاعل الأصلى، ولكن قد يكون مجرد أداة له، وهكذا يكون فاعلاً جزئياً فقط. بالطبع، لا يمكن رسم الحدود بينهما على نحو مضبوط. وفيما بعد سنرى أن التمييز فى المسرح يمكن أن يذهب أبعد من ذلك، لأن الحدث هنا منقول من سياق عملى ويفتقر إلى غاية خارجية، حيث إن وعى الجمهور بالفاعل، أى بالكائن الذى ينفّذ الحدث بفعالية، ينبع من الحدث أكثر من أى مكان آخر.

فى الفترة التى كان المنظرون فيها يفكرون فى المسرح الواقعى فقط، برز الرأى القائل بأن الكائن البشرى فقط يمكن أن يكون الفاعل كما هو الحال فى الحياة اليومية. وكانت كل المكونات الأخرى تعدّ مجرد أدوات أو أشياء الفعل البشرى. إلا أن تطور المسرح الحديث والاطلاع المتزايد على مسرح مناطق الثقافة غير الأوروبية أديّا إلى نقيض هذا الرأى، وتبيّن فيما بعد أنه لم ينطبق تماماً حتى على المسرح الواقعى. إن هدف هذه الدراسة هو إظهار اعتماد وجود الفاعل فى المسرح على مساهمة بعض المكونات فى الفعل، وليس على تلقائيته الفعلية، بحيث إنه يمكن إدراك حتى شئ جامد على أنه الفاعل المنفّذ، كما يمكن إدراك كائن بشرى حى على أنه عنصر يفتقر إلى الإرادة تماماً.

من الممثل إلى الشئ

إن حالة الفاعل الأكثرشيوعاً فى الدراما هى صورة الممثل. إن صورة الممثل هى الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من الرموز. هذه الرموز قد يعبر عنها جسم الممثل وصوته وحركاته وكذلك أشياء مختلفة من أجزاء الأزياء إلى الديكور، ولكن الشئ المهم هو أن الممثل يمركز معانى تلك الأشياء فى نفسه، وقد يفعل ذلك إلى درجة أنه، بأفعاله، قد يحل محل كل حاملى الرموز. يمكن توضيح ذلك بمثال من المسرح الصينى:

«يصور الممثل بأفعاله كل الأحداث التى لا يوفر المسرح الصينى لها القاعدة الملائمة. فبمجموعة صحيحة من الحركات التقليدية يصوّر الممثل قفزة فوق موانع خيالية: صعوده سلالم خيالية، تخطيّه فوق عتبة خيالية عالية، فتحه باباً خيالياً. إن الحركات الرمزية التى يتم تنفيذها تخبر الجمهور بطبيعة هذه الأشياء الخيالية. إنها تخبره فيما إذا كانت الحفرة غير الموجودة فارغة أم مليئة بالماء، فيما إذا كان الباب الخيالى هو البوابة الرئيسية، أم بوّابةً اعتيادية، أم باباً بسيطاً وما شابه ذلك» (ك. بروشاك، «رموز فى المسرح الصينى»، ١٩٣٩).

ينشأ السؤال من الوسيلة المعطاة إلى الممثل لتوحيد كل هذه المعانى بفعله. الجواب، من حيث هو كل، بسيط جداً. فكل ما موجود على خشبة المسرح هو رمز:

«ولكن الأزياء المسرحية والبيت فى الديكور وإيماءات الممثلين لا تتكوّن من رموز عدة مكوِّنة أو أساسية كما هو الحال فى بيت حقيقى أو ملابس حقيقية. فعلى خشبة المسرح يكون أى زىّ أو جزء من الديكور محدداً برمز واحد أو رمزين أو ثلاثة رموز. يستخدم المسرح فقط رموز الأزياء والديكور تلك التى تبرز الحاجة إليها فى حالة درامية معيّنة» (بوجا تيريف، «رموز المسرح»، ١٩٣٨).

من ناحية أخرى، يدخل جسم الممثل إلى الحالة الدرامية بكل خواصه. من الواضح أنه لا يستطيع أى كائن بشرى حى أن يتخلى عن بعض من هذه الخواص ويبقى فقط على تلك التى يحتاجها للحالة الدرامية. هذا هو السبب فى عدم كون كل مكوّنات أداء الممثل ذات هدف؛ فبعضها يقدّم لمجرد الضرورة الفسيولوجية (هكذا مثلاً تحدث مختلف ردود الأفعال الأوتوماتيكية). بالطبع يتلقّى المشاهد حتى هذه المكونات غير الهادفة لأداء الممثل على أنها رموز. وهذا ما يجعل شخص الممثل أكثر تعقيداً وغنى - ونستطيع القول: أكثر واقعية - مقارنةً ببقية حاملى الرموز. إنه يحوى، فضلاً عن شخصيته الرمزية، شخصيةً واقعيةً أيضاً. وهذه الأخيرة هى بالضبط تلك القوة التى تجعل كل المعانى تتمركز فى الممثل.

كلما كانت أفعال شخص الممثل أكثر تعقيداً، عظم ليس فقط عدد الرموز ذات المغزى فحسب، بل أيضاً، وهذا مهم هنا، عدد الرموز التى ليس لها مغزى؛ بحيث توضع حقيقة الشخص فى الطليعة. إن الشخص الذى تكون أفعاله أقل تعقيداً يكون بالطبع نظامياً أكثر، وهذا هو ما يؤدى إلى هرمية أو هيراركية الأجزاء. إن الشخص الموجود فى قمة الهرم، الذى يدعى بالشخصية الرئيسية، يجذب لنفسه الاهتمام الرئيسى من المشاهدين، ويدع فى بعض الأحيان فقط مجالاً لأن يوجّه الاهتمام لمجموعة الشخصيات السائدة. وفى الوقت ذاته، عندما تقوم الشخصية الرئيسية بتوفير الحوافز للحدث، فإنه يؤثر على أداء بقية المجموعة، وقد يعمل أحياناً كمنظّم تام لهم. مع ذلك، قد يفهم المشاهد بقية الشخوص على أنهم فاعلون بالنيابة، إلا أن تابعيتهم واضحة. ولكن قد تبرز عادةً حالات خلال المسرحية يصبح فيها شخص ما، غير الشخصية الرئيسية، الدعامة الأساسية للحدث. حتى فى هذه الحالات، تبقى هرمية الأدوار فى بعض البنى غير متأثرة، وفى بنى أخرى قد تعيد الهرمية تجميع نفسها من حالة إلى أخرى. ولكن جميع شخصيات المسرحية، من الشخصية الرئيسية إلى أصغر دور، تشكّل وبصورة قطعية خطاً متماسكاً تماماً حسب فعالياتهم المتفاوتة، ويتم الحفاظ على تماسك هذا الخط بمجرد تماسك الحدث.

إذا تتبعنا هذا الخط، فسيكون بمقدورنا أن نرى أننا لا نستطيع حتى تحديد الحدود التى يتوقف بعدها فهم فعل شخص على أنه تلقائى. يؤدى الخط بلا انقطاع إلى شخوص أفعالهم محدّدة بأفعال عدة، نمطية؛ تتكرر مع اختلافات دقيقة. إن شخوصاً كهؤلاء يحملون رموزاً قليلة جداً بجانب تلك التى ثمة حاجة مطلقة إليها لحالة معيّنة. إنهم (الشخوص) شبحيون جداً، والشعور بحقيقتهم ضعيف جداً. بالنسبة إلى المشاهد، يرتبط شخص من هذا النوع غالباً بحدث معيّن. وهكذا مثلاً، قد يحدث أن يكون المسرح يمثل غرفة جلوس، فما أن يدخل خادم معين نعرف أنه لإعلان وصول زائر. وسوف نرى، فيما بعد، أن هذه الصلة بحدث معين هى صفة مميّزة للّواحق. وفى الحقيقة، يبدو شخوص كهؤلاء للمتفرج أكثر شبهاً بلواحق الديكور من شبههم بممثلين فعالين. لقد استطعنا أن نشاهد لواحق بشرية فى (إى. إف)، وهى النسخة التى أنتجها المنتج والمخرج الطليعى بيريان من مسرحية كليكبيرا الكوميدية (كل شخص يعمل شيئاً ما لوطنه)؛ كانت هذه اللواحق عبارة عن شخوص صامتة بممثلون الخدم. إن شخوصاً كهؤلاء تمكن مشاهدتهم بأعداد كبيرة فى المسرح، وهم ليسوا شيئاً غير اعتيادى.

إلا أن اللواحق البشرية لا تُنهى السلسلة التى تبدأ بشخص الممثل. قد يتدنّى الحدث إلى «مستوى الصفر». حينذاك يصبح الشخص جزءاً من الديكور. إن أجزاءً بشرية من الديكور من هذا النوع هى مثلاً جنود يحيطون بمدخل بيت، إنهم يفيدون فى إظهار أن البيت هو ثكنة. بالطبع، لا يمكن بأى شكل عد الأجزاء البشرية من الديكور ممثلين فعّالين. وعلى نحو مماثل، فإن

حقيقتهم مخفّضة إلى «مستوى الصفر» طالما أن رموزهم المكوّنة محدّدة إلى الحد الأدنى. إذا تأملنا ماهية حاملى الرموز هؤلاء، رأينا أنها عادة وضعهم، قوامهم، مكياجهم، أزياؤهم. نتيجة لذلك، يمكن استبدال الناس فى هذه الأدوار بدمىً لا حياة فيها. وهكذا، فإن الناس الذين فى عداد أجزاء الديكور يشكّلون الانتقال بين عالم الإنسان وعالم الأشياء، إلا أنهم ليسوا الجسر الوحيد بين هذين العالمين. فمثلاً، يتحدث أو. زك عن حقيقة أنه بين المكياج الذى لا يزال جزءاً من الجسم العضوى للممثل والأزياء التى ليست جزءاً من هذا الجسم، ثمة أشياء أخرى كالباروكة التى لا نستطيع أن نقرر بالتأكيد ما إذا كانت تعود إلى العالم الأول أو الثانى («جمالية الفن المسرحى»، ١٩٣١، ص١٣٦ وما بعدها). وعلى الرغم من أن الأزياء ليست جزءاً من الجسم العضوى، فإنها تدمج معه إلى حد كبير. وهكذا، فإنه من الصعب غالباً الإقرار إلى أى مدى يحدّد تمثيل الأفعال البشرية بخواص الجسم، وإلى أى مدى بخواص الملابس؛ لأنه:

«ثمة إيماءات معيّنة وحركات معيّنة ليست فقط ملائمة لنمط معين من اللبس فحسب، بل إنها محدّدة به أيضاً. كان الاستعمال المفرط للأيادى فى القرن الثامن عشر بسبب استعمال الأطواق الواسعة، ووقار بيرلى بسبب ياقته الثقيلة أكثر من شخصيته المدروسة».

(أوسكار وايلد، «أقنعة»، الترجمة التشيكية، ص٥٠، وهنا أعيدت ترجمة الجملة من التشيكية).

يمكن أن يُلاحَظ أن مجال الكائن البشرى الحى ومجال الشئ الذى لا حياة فيه متداخلان، ولا يمكن رسم حدود مضبوطة بينهما. وهكذا، فإن السلسلة التى تبدأ بشخص الممثل تستمر دون انقطاع إلى مجال الأشياء (الشئ).

من الشئ إلى الممثل:

إن الكائن البشرى الذى يكون جزءاً من الديكور قد أخذنا إلى مجال الديكور بصورة عامة: إن الهدف العام للديكور هو «تعريف الأشخاص ومكان الحدث على نحو فعلى» (أو. زك. المصدر السابق، ص٢٣٢). وعلى نحو مماثل، فإن لمجال الديكور تمييزه الداخلى، وأدنى درجة هى الديكور المصبوغ الذى هو رمز تماماً. إن أنموذجاً بالحجم الطبيعى يعد أغنى من ذلك، وذلك لاحتوائه على عمق حقيقى. وهكذا، فهو أقرب بخطوة إلى الشئ الحقيقى الذى يمثله. وعلى المستوى نفسه، مع النماذج بالحجم الطبيعى، توجد الدمى التى تمثل كائنات بشرية على أنها جزء من الديكور. أخيراً، يمكن أن يكون الكثير من الأشياء الحقيقية كالكراسى والمزهريات جزءاً من الديكور. إنها فى المستوى ذاته للكائنات البشرية التى تكون جزءاً من الديكور.

يشترك الديكور بخصائص عدة متشابهة مع الأزياء. وعلى نحو مشابه، فإن هدف الأخيرة هو تجسيد الناس والأوساط. إنها تختلف عن الديكور بشكل أساسى فى حقيقة أن الديكور يجسّد أساساً محيط الحدث، بينما تجسّد الأزياء الناس أساساً. إن الأزياء هى فى المستوى ذاته للنماذج بالحجم الطبيعى والأشياء الحقيقية ذوات الصلة بالديكور.

إن حقيقة كون أجزاء الديكور لا تعمل بشكل علنى قد تؤدى إلى تولد الانطباع عن أن الديكور هو خارج الحدث وليس له تأثير على سيره. فى تلك الحالة، يمكن القول إنه يشكّل مجالاً مستقلاً ومحدّداً بوضوح. إلا أن هذا سيكون انطباعاً خاطئاً تماماً. يكفى أن نوضح مثلاً كيف أن نزاعاً بين شخصيتين سيحدث بطريقتين مختلفتين تماماً عندما يمثل الديكور خاناً أو قصراً ملكياً. حتى إذا كان فعل الديكور العلنى على مستوى الصفر، فإن له دوراً فى تقرير سير الحدث. وذلك هو

السبب أيضاً فى أنه لا يمكن تحديده على أنه مجال مغلق، كما لا يمكن تحديد النقطة التى تبدأ بها الأشياء فى الاشتراك فى الحدث علناً وتصبح لواحق. غالباً ما يبدو أن شيئاً ما فى حالة واحدة جزء من الديكور أو الأزياء، وأنه فى الحالة التالية يصبح لاحقاً. ولكن وظيفته، فى الواقع، تتحدد بتناقض قوتين متعاكستين قائمتين فيه؛ وهما القوى الحركية للحدث والقوى الثابتة لتحديد الشخصية. إن علاقتهما ليست مستقرة؛ ففى حالات معينة تسيطر إحداهما، وفى حالات أخرى تسيطر الثانية، وأحياناً تكونان متوازنتين. دعنا، مثلاً، نأخذ الخنجر فى الحالات الآتية:

١ ـ الشخص (أ) يحمل خنجراً. الخنجر هنا جزء من الأزياء ويبيّن المنزلة النبيلة أو العسكرية لحامله. إن القوة التشخيصية للخنجر هنا تفوق قوة فعله التى تُدفَع كلية إلى الخلفية.

٢ ـ الشخص (ب) يهين الشخص (أ) الذى يسحب خنجره ويطعن (ب) حتى الموت. هنا، فى سياق حدث معين، تكتسب قوة الفعل للخنجر قوة مفاجئة؛ فهى تصبح لاحقاً وتأخذ دوراً فى الحدث بوصفها أداة.

٣ ـ يهرب الشخص (أ) حاملاً خنجراً يقطر دماً. الخنجر هنا علامة القتل، ولكنه فى الوقت عينه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالهروب؛ أى بالحدث. إن قوتى الشئ كلتيهما متوازنتان.

يُسمّى اللاحق عادة بالأداة السلبية لفعل الممثل. ولكن هذا ليس منصفاً إنصافاً كاملاً لطبيعته. فاللاحق ليس سلبياً دائماً؛ حيث إن له قوة (سمّيناها «قوة الفعل») تجذب حدثاً معيناً نحوه. فحالما يظهر لاحق معين على خشبة المسرح، فإن هذه القوة التى يملكها تثير فينا توقّع حدث معين. إنه مرتبط بهذا الحدث ارتباطاً وثيقاً إلى درجة أن استعماله لغرض آخر يُفهَم على أنه تناقض مسرحى. يظهر هذا الارتباط بوضوح أكثر فى حالة ما يسمى **باللواحق الخيالية** (imaginary props). ما اللاحق الخيالى؟ يمثل الممثل دون وجود لواحق حدثاً يحتاج عادةً إلى لاحق معين؛ فيشعر المشاهد بوجود هذا اللاحق على الرغم من أنه فى الحقيقة غير قائم. قارن مثلاً هذا المشهد من الغاية لاوستروفسكى ومن إنتاج مايرخولد:

«... يقدم الممثل الكوميدى تمثيلاً إيمائياً (بانتومايم) للفنان. إنه يجلس على درجة من درجات السلم حاملاً صنّارة صيد ويتظاهر بالنظر إلى المناظر التى على اليسار؛ بالطبع ليس ثمة كُلاب فى الصنارة... الممثل الكوميدى يصطاد سمكةً، ينتزع السمكة من الكّلاب ـ على الرغم من أنه ليس هناك أى شئ فى يده، ثم يقبض عليها، وأخيراً يضعها جانباً» (ف. تين «موسكو فى تشرين الثانى ـ نوفمبر»، ١٩٢٩، ص٤٠).

يمكن إيجاد نظير لهذه العملية فى الحياة اليومية، إيماءات تقلّد استعمال شئ معين لغرض الدلالة عليه. مثلاً تستخدم إيماءات كهذه من قبل أجانب عندما يطلبون شراباً، مثلاً، بتقليد حركات الشرب. أما فى المسرح، فالهدف مختلف طبعاً. تُوَضّح العلاقة بين اللاحق والحدث بطريقة عكسية عندما لا يكون ثمة فاعل فى المسرحية، أى عندما لا يكون ثمة ممثل على خشبة المسرح. وحتى حينذاك لا يتوقف الحدث، حيث تأتى قوة الفعل للشئ إلى الأمام بكل طاقتها. إن الأشياء على خشبة المسرح، ومنها ربما حركاتها الآلية أيضاً مثل حركة رقاص ساعة، تستثمر وعينا بالجريان غير المنقطع للأحداث، وتخلق فينا حس الحدث. دون أى تدخل من الممثل، تعطى اللواحق شكلاً للحدث؛ فهى لم تعد أدوات الممثل، ونحن نحس بها كفواعل تلقائية مساوية لشخصية الممثل. ولأجل أن تتم هذه العملية، يجب أن

يتحقق شرط واحد: يجب ألا يكون اللاحق مجرد صورة كنائية لشئ يرتبط هو به بعلاقة حقيقية، لأنه فقط إذا احتفظ بحقيقته يستطيع أن يشع قوة فعله ويوحى بالحدث للمشاهد. إذا كان جى هونزل يدّعى أن «المناضد يمكن أن تصبح مخلوقات نكرهها أكثر مما نكره أعداءنا» («مجد المسرح وبؤسه»، براغ، ١٩٣٧، ص٢١٨)، فإن هذا المبدأ له علاقة أكيده بقوله (ص٥٦) أن:

«سترة ستوكمان الممزّقة تعود إلى الأشياء التى كانت مواطن قوة المسرح الواقعى وخشبة المسرح الطبيعية. ولأجلهما فقط ستصبح فرقة خودوز هيستفينى [مسرح موسكو للفن] عزيزة علينا، لأنهم بنوا أبواباً تصر، ووضعوا أثاثاً حقيقياً ومنضدة بليارد بكرتين بيضاوين وكرة سوداء، وكان أندريه سيرجيج بروزوروف يدفع عربة طفل حقيقية على خشبة المسرح. إن الأشياء الحقيقية؛ المنضدة، السترة، الدموع، الأصوات البعيدة لفرقة موسيقية راجلة، هى الميراث الوحيد الذى نستطيع أن نتسلمه منهم».

إلا أن الحدث فى غياب الفاعل ليس هو طريقة «التشخيص» الوحيدة. وما التشخيص حقاً؟ إنه:

«قوة، غير محدّدة ولكن قوية، تقوّى تلقائية حدث ما بتأكيد مساهمة الفاعل القائم بالعمل. يمكن أن تقسّم الأحداث عامة، على أساس التلقائية، إلى ثلاثة أصناف: فى أدنى مستوى توجد الأحداث الميكانيكية (الآلية) التى تخلو بطبيعتها من أى نوع من التلقائية مع كون سيرها مقرّراً بنظام محدد مسبقاً دون استثناءات؛ فى درجة أعلى توجد أفعال الكائنات الحية، تلك الأفعال التى، على الرغم من عدم كونها خاضعة لأى قانون دون استثناءات، فإنها موجّهة بالعادة، وهكذا فهى قابلة للتنبؤ فى حدوثها (مثلاً، أفعالنا اليومية فى النهوض، والأكل، والنوم، والعديد من أفعالنا الوظيفية)، وأخيراً تتضمن المجموعة الثالثة فعلاً بالمعنى الصحيح للكلمة، مبنيّة على مبادرة الفاعل غير المحدودة، ولذا فهى غير قابلة للتنبؤ. ومختلفة فى كل حالة. إن هدف التشخيص هو رفع المستويين الأولين للحدث إلى المستوى الثالث. إنه لا يعنى بالضرورة أن الأشياء يجب أن تتحول إلى أشخاص، بالمعنى الصحيح للكلمة، كما هو الحال مثلاً فى القصص الخرافية: تلك هى مجرد حالة خاصة من التشخيص (مثلاً، الإضافة من قبل المؤلف فى «العصفور الأزرق» لماترلنك). يكفى أن تظهر الأشياء التى هى فواعل سلبية للحدث بمظهر فواعل إيجابية على الرغم من أنها قد تحافظ على شكلها المعتاد (جى موكاروفسكى «تحليل دلالى لأعمال شعرية»، ١٩٣٨).

يحدث تشخيص كهذا، مثلاً، فى إنتاج رينهارت مسرحية ستردبرغ (البجع):

«المشهد بعد دفن الزوج. على خشبة المسرح توجد زوجه التى تسببت فى موته. يصف فى تيل المشهد كما يلى: «كان المشهد كأن شبح الرجل المتوفى كان يتجول فى البيت. المرأة خائفة دائماً من البقاء وحيدة. الباب الذى تفتحه الريح يخيفها... الغرفة الوحيدة التى تستعمل فى كل الفصول الثلاثة، والمكدّسة بأثاث غامق اللون، غارقة فى الظلام خلال الفصول الثلاثة، مع وجود انقطاعات صغيرة. تصفر الريح وتئن خلف

خشبة المسرح راجّةً الشباك والستائر البيضاء متحوّلةً إلى تيار قوى كلما فتح الباب ونافخةً الأوراق من فوق المكتب وضوء المصباح الموضوع فوقه. هذه البراعة الفنيّة الطبيعية تعطى فى البدء انطباعاً مرعباً، خاصةً عندما يهتز الباب المفتوح فى الفراغ كلما يتطلب السيناريو ذلك» (ديڤا ديلينى يوزيومينجى «ذكريات عن المسرح»، ص١٧٠ وما يليها).

تشخيص آخر، أقل وضوحاً، هو الدراما اليابانية (تيراكويا) أو (مدرسة القرية) لتاكيدا إيزومو:

الوضعية: يخبئ المعلم جينزو فى بيته الابن الصغير للمستشار المطرود. السيدة چيو تجلب طفلها إلى المدرسة، وهو صبى مطلق الشبه بابن المستشار. يذهب المعلم خلف الكواليس ويقتل ابن السيدة چيو. الخدم يخرجون. ترجع چيو فجأةً.

چيو: (بادية الانفعال): أوه. هذا أنت سيد تاكيبى جينزو، المعلم المحترم. اليوم جلبت ابنى الصغير هنا. أين هو؟ ألم يثر لك أية متاعب؟

جينزو: لا ـ إنه هناك فى الخلف.. فى الغرفة الخلفية.. إنه يلعب مع الآخرين. هل تريدين رؤيته.. ربما تريدين أخذه إلى البيت؟

چيو: نعم، أحضره رجاءً.. أريد أن آخذه إلى البيت...

جينزو: (يقف): سيكون هنا حالاً. ادخلى رجاءً... (تستدير چيو نحو الباب الخلفى؛ يستل جينزو سيفه خلف ظهرها ويتهيأ لضربة عنيفة، ولكن چيو كأن شيئاً ما حذّرها تستدير وتتجنّب الضربة. قافزةً بسرعة تمسك بصندوق ابنها وتستعمله لتتفادى ضربة جينزو الجديدة).

چيو: توقف! توقف!

جينزو: (مسدّداً ضربة أخرى): أيها الشئ الشيطانى! (تحطم الضربة الصندوق ناثرةً ثوباً أبيض صغيراً وقصاصات ورقية مكتوبة عليها الصلوات، وعَلَم دفن صغير وبعض الأشياء الصغيرة الأخرى التى تستعمل فى الدفن).

جينزو (مرتعبا): باسم الشيطان، ما هذا؟ (يخفض يده التى تحمل السيف).

تنتهى الحالة بتدخل تلقائى من اللواحق منقذةً حياة السيدة چيو».

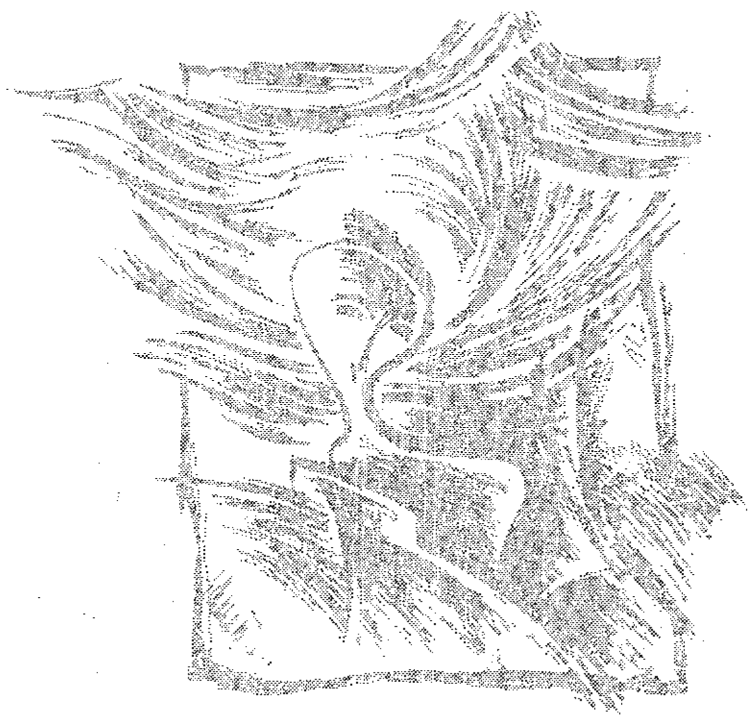
العلاقة بين الإنسان والشئ:

لقد تتبعنا الدرجات المختلفة للمشاركة فى الحدث من قبل عناصر مختلفة؛ درجات مختلفة؛ بحسب مدى الفاعلية. لقد أصبح واضحاً أن الانتقال بينها تدريجى تماماً؛ بحيث لا يمكن اعتبارها مجالات معزولة. إن وظيفة كل عنصر فى الحالة الواحدة (وفى المسرح من حيث هو كل) هى الناتجة عن التوتر بين الإيجابية والسلبية فيما يتعلق بالأحداث، التى تظهر نفسها فى جريان مستمر إلى الخلف وإلى الأمام بين العناصر المنفردة، الناس والأشياء. لذلك، من المستحيل تحديد خط بين الفاعل والشئ طالما أن كل عنصر يمكن أن يكون أياً منهما. لقد رأينا أمثلة عدة حول كيفية تبادل الأماكن بين الأشياء والإنسان ومدى إمكان تحوّل إنسان إلى شئ، وشئ ما إلى كائن حى. وهكذا، فإننا لا نستطيع أن نتحدث عن مجالين محدّدين بشكل متبادل. يمكن تشخيص علاقة الإنسان بالأشياء فى المسرح على أنها تناقض ديالكتيكى. لقد رأينا فى الأمثلة السابقة أن التناقض الديالكتيكى بين الإنسان والأشياء يحدث فى أكثر البنى تنوعاً، وهكذا فهو ليس الخاصية الشاملة

للمسرح الحديث، وبطبيعة الحال يتم تأكيده فى بعض البنى وفى بعضها يتم طمسه وتقليله.

إن الرأى القائل بأن الإنسان فى المسرح هو الفاعل الإيجابى بشكل مطلق، وأن الأشياء هى مفاعيل سلبية أو أدوات الحدث، ظهر ـ كما ذكرنا ـ فى وقت كان المنظرون فيه يفكرون فى المسرح الواقعى فقط. ولكن حتى فى المسرح الواقعى، لم تتم إزالة التقلّب بين الإنسان والأشياء تماماً، ولكنه فقط أُبقى تحت السيطرة إلى حد أن الخطأ الذى تحدثنا عنه كان يمكن أن يحدث. لقد حاول المسرح الواقعى (على الرغم من أنه لم ينجح نجاحاً حقيقياً أبداً) أن يكون انعكاساً للواقع؛ ليس فقط بعناصره منفردة فحسب؛ بل فى حالة اتحاد هذه العناصر أيضاً. وفى حياتنا اليومية، فإننا متعودون طبعاً على التمييز بدقة فائقة بين الإنسان والأشياء بقدر تعلق الأمر بنشاطهم التلقائى، ولكن أيضاً وفق الأفق الإبستيمولوجى (المعرفى) فقط لحياتنا اليومية، الذى تقرره الحياة الحضرية. أما فى آفاق أخرى، كما هو الحال فى الآراء الخاصة بالعالم الأسطورى للبدائيين والأطفال مثلاً، يلعب التشخيص والتحوّل بين الإنسان والأشياء دوراً مهماً جداً.

على الرغم من أن الحضارة تطور، مقارنةً بالطريقة البدائية للحياة، فإنه لا يمكن الإنكار أن أشكالها المتنوعة القائمة لحد الآن قد كسرت، وبأكثر التقاليد تنوعاً، العلاقة المباشرة بين الإنسان وبيئته. فى المثال حول الحدث بغياب الفاعل؛ شاهدنا كيف يمكن استخدام هذه التقاليد بدقة للربط بين نواحى الواقع المختلفة بشكل غير تقليدى. وربما لا نبالغ إذا ادّعينا أن هذا هو أحد أهم أهداف المسرح الاجتماعية. هنا بالذات يستطيع المسرح أن يظهر طرقاً جديدة لإدراك العالم وفهمه.





خطاب الممثل: الإيمـــاء*

آن أوبرسفيلد**

١ ـ

اللغة فى المسرح جسد مستقل بذاته يعبر عنه الممثل فى وجوده المادى الجسدى، وهى وسيط لكل ما يستطيع الجسد التعبير عنه (من صوت وتنفس وطريقة نطق وإيقاع وحسية).

يقول مارك لوبو Marc Le Bot:

«إن النص والصورة فى الثقافة الغربية منفصلان منذ الأزل؛ حيث تتبع الصورة النص وتخضع له عادة. ولكن هل يمكننا حقاً فصل الصورة عن الخطاب؟»

يجيب المسرح بالنفى، حتى المسرح الغربى؛ فالصورة والخطاب فى المسرح متصلان، هما جسد الممثل، هما تكوينه الحى، أو «الهيروغليفى» كما يقول آرتو Artaud. إن مادية الحرف الملموسة (صوتية كانت أم مرئية) ليست غريبة عن سحر المسرح ولاعن الشعور بالارتياب الذى يثقل عليه. إن اللفظ جسد، والفكرة والكلام المجنّح مثقلان بكل مادية الجسد: «عند حدود التعبير نلتقى بركام من الجسد والمعنى».

فلنحاول رغم كل شئ أن نزيل غموض هذا الركام.

١ ـ ١. الخطاب الثنائى

لايؤتى تحليل عمل الممثل فى مجالاته المختلفة (إلقاء، إيماء[١]، دراسة المسافة Proxémique) ثماره إذا تم الفصل بين هذه المجالات. فالممثل لا يعرض قط جانباً واحداً وإنما اثنين معاً: إما اثنين داخل نسق العلامات نفسه، أو اثنين ينتميان إلى أنساق مختلفة.

* يمثل هذا النص الفصل الرابع من كتاب مدرسة المتفرج L'école du spectateur, لمؤلفته آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld ـ صدر عن دار نشر Editions Sociales, Paris, 1981 ـ وهو الجزء الثانى من كتاب قراءة المسرح ـ ترجمة مىّ التلمسانى، الذى صدرت طبعته العربية عن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عام ١٩٩٤.

** ترجمة مى التلمسانى مدرس مساعد ـ مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون، القاهرة.

كما هو الحال مثلاً فى حالة الاعتراف بالحب بنبرة مستخفة؛ حيث يصبح لدينا:

(أ) كلمات الخطاب: ومدلولها = «أحبك».

(ب) موسيقى الكلام: ومدلولها = لايؤخذ هذا الاعتراف مأخذ الجد.

يحول هذا التجاور دون وقوع العلامة فى أسر سطحية مدلول بديهى، ويثير التقابل بين شقيه تساؤل المتفرج. ولايكتسب التجاور معنى إلا فى حالة «إدراجه فى سياق معين»:

(أ) تعمل جملة «أنا أحبك» عملاً مكرراً أو/ ومقابلاً لعلامات العرض/ النص الأخرى.

(ب) ولاتكتسب موسيقى الكلام/ «الاستخفاف» معنى إلا فى علاقتها بالعلامات الأخرى. ومن الممكن أن تكتسب المجموعة السيمنطيقية (خبر منطوق + موسيقى الكلام) معنى ما داخل «عالمين اثنين» مختلفين:

١ ـ كتمان القلق العاطفى.

٢ ـ لامبالاة الشخصية المتحررة.

من الممكن أن تزيل بقية علامات العرض/ النص شيئاً من الغموض (الالتباس)، أو أن تختار بين صيغتين جائزتين أو تتركهما تتعايشان جنباً إلى جنب، إن احتاج الأمر.

١ ـ ٢. توافقات.

ينبغى، إذن، على كل تحليل سيميوطيقى للعرض الملموس أن يدرس العلامات التى ينتجها الممثل؛ ليس بوصفها أنساقاً منفصلة وإنما بوصفها مزيجاً من العناصر المتصلة.

هكذا يتعين علينا تحليل علاقات كل من:

الإيماءة ـ الكلام (مدلول الخطاب).
الإيماءة ـ الإلقاء (موسيقى الكلام، الإيقاع، إلخ).
الإيماءة ـ شغل الفضاء.
الإيماءة ـ الملابس.
الإيماءة ـ التعبير بالوجه.
التعبير بالوجه ـ الصوت.
الصوت ـ شغل الفضاء.

إننا نتصور أن عمل الممثل الفعلى لايتطلب فقط قيام هذه العلاقات الثنائية بين الأنساق الدالة، وإنما المزاوجة بينهما بشكل أكثر تعقيداً. غير أن المنهج السليم يقتضى دراسة العلاقات بين الأنساق فى شكلها الثنائى أولاً؛ حيث إن الممثل فى غالبية الأحيان يقوم بعمله كالتالى: يعمل الممثل على العلاقة المباشرة بين نسقين من العلامات. ولنعط مثالاً على ذلك: كانت إحدى الطرق التى يتبعها چيرار فيليب Gérard Philippe هى موازاة الإلقاء، أو طريقة النطق phrasé المصطنعين ـ لا عن طريق كسر المعنى فحسب، ولكن أيضاً عن طريق نبر اللغة الفرنسية المعتاد ـ مع الأداء الحركى الواضح والرحب بشكل مذهل. وكان هذا التناقض من شأنه أن يجعل أداء چيرار فيليب المسرحى فعالاً لوضوحه و«ثلاثية أبعاده»، بينما تشير التسجيلات الصوتية التى لاتعيد سوى الجزء الصوتى من العلامات (اللفظية وغير اللفظية) إلى اصطناع وسطحية الإلقاء.

فى مسرحية (دون چوان Don Juan) لموليير ـ إخراج فيتيز Vitez، يؤدى **چان ـ كلود دوران Jean - Claude Durand** دوره دائماً على خلاف ما يقول به أو ما يقترحه النص: فهو يسب إلفير Elvire فى الفصل الأول بينما يربت على ساقيها. لا تكتسب الإهانة معناها إلا فى استدعائها «الأساس المستمر» للرغبة، كما تؤكد

إلقير فى الفصل الرابع طهارة حبها ركونه مجرد «جرعة حنان بالغة القداسة»، بينما تمنح يديها وذراعيها لمن يربت عليها.

١ ـ ٣ الإيماء.

١ ـ ٣ ـ ١ بعض ملاحظات حول الإيمائية [٢]:

ملاحظات أولية:

١ ـ إن الإيماء، حتى إن بدا طبيعياً، هو إيماء اجتماعى، والإيمائية فى المسرح اجتماعية لسببين؛ حيث إنها تقوم على الاتصال[٣]، فهى كون وقول فى آن.

٢ ـ على النقيض من اللغة المنطوقة (اللغة)، يصعب تحليل لغة الإيماء:

(أ) حيث يصعب تدوينها، كما أن تدوينها لا يكون مرضياً (إلا فى حالة الرقص الكلاسيكى ـ فى حدود معينة).

(ب) وإذا استطعنا تقسيمها إلى وحدات من طبقة أدنى، أو كما يقول كوشلان إلى «كينيم» kinème، فإن هذا التفكيك غالباً ما لا يكون مرضياً ويسئ التعبير عن وحدة الحركة.

(جـ) تقيم الإيماءة علاقة معقدة مع اللغة؛ فهى متصلة بها جزئياً؛ حيث يمكن ترجمة الإيماءة إلى جملة (عندما أخر ساجدة على الأرض فهذا يعنى: «إننى أصلى» أو «إننى أتوسل» إلى الله أو إلى شخص ذى سلطة أو إلى الكائن الذى «أحبه»)، غير أن هناك من الإيماءات ما لايمكن التعبير عنه باللفظ، فالإيماء فى تعريفه يحتوى بالضرورة جانباً لالفظياً.

٣ ـ يلاحظ جريماس Greimas عن حق أن أحد أسباب فقر لغة الإيماء يرجع إلى أن فاعل الخبر وفاعل الإخبار فى الإيمائية منفصلان، ولايمكن الجمع بينهما. غير أن المسرح يعد، فى هذا المجال، استثناء للقاعدة: فالإيماءة فى المسرح مرتبطة، نظراً لكونها معروضة على الخشبة، بعملية الاتصال؛ فهى «فعل» و«قول» فى آن، بشكل لا يقبل الفصل. فالممثل لايقوم فقط بالإيماء، كأن يبسط ذراعه فى اتجاه زميله، بل هو يقول وهو يفعل ذلك، إنه يبسط ذراعه: إنه لايتصل بنا عن طريق بسط الذراع وإنما ينقل إلينا عملية البسط هذه.

١ ـ ٣ ـ ٢ الإيماءة على خشبة المسرح.

بعض ملاحظات عامة عن إيماء الممثل فى شكله المستقل وفى علاقاته مع:

(أ) أشكال أخرى من العرض الإيمائى (الرقص، الرياضة، إلخ).

(ب) الشفرات الإيمائية والعلاقة بين المسافات[٤] الخاصة بثقافة الممثل.

(جـ) أنساق علامات العرض الأخرى.

ما الإيماءة فى المسرح؟

(أ) للإيماءة خاصية ثنائية أيقونية وإشارية: فهى أيقونة إيماءة فى العالم بما أنها يتم «تعرفها» بوصفها إيماءة لكذا أو كذا، كما أنها أيضاً أيقونة عنصر ما فى العالم تقوم الإيماءة «بوصفه» أو بالإشارة إليه[٥]. ومن ناحية أخرى، تعد الإيماءة «مؤشراً» على سلوك معين أو إحساس ما أو علاقة بالآخر أو واقع غير مرئى.. ولنلاحظ أن الجانب غير السيمنطيقى فى الإيماءة، وهو الجانب

الذى لانستطيع قصره على مدلول بعينه، والذى لا يعمل بوصفه أيقونة أو مؤشراً، هذا الجانب لايكون معدوماً قط؛ حيث يبقى دوماً شئ ما غير سيميوطيقى.

(ب) الإيماءة هى معادل جذر الكلمة فى المعجم أو معادل خبر ما فى ثنائية النص/ العرض وفى إيماء الممثل نفسه، الذى يعد «نصاً منتظماً».

(جـ) الإيماءة عنصر من عناصر الاتصال المسرحى غير اللفظى، وهى تعمل بوصفها كذلك، سواء بوصفها عنصراً «مستقلا» داخل الاتصال المسرحى «الثنائى»، أو بوصفها عنصراً «غير لفظى»[٦] (للترخيم، التعليق على، تكرار أو تخفيف الكلام) وهذه الوظائف ليست منفصلة وإنما تختلط ببعضها البعض عادة.

(د) هناك عنصر «لعبى» ludique فى كل إيماءة مسرحية[٧]: فهناك ليس فقط إيماءات لعبية (الأمر الذى يعلمه جيداً كل من عمل بالإيماءة الصعبة أو الأكروباتية من المخرجين والممثلين)، وإنما عملية «أداء» الإيماءة فى ذاتها تمنحها بعداً لعبياً، يستطيع الممثل استغلاله أو حجبه[٨].

١ ـ ٣ ـ ٣ الإيماءة والكلام.

فى المسرح الغربى؛ حيث يتحمل الممثل مسؤولية الإيماء والكلام، تبدو الإيماءة عامة فى المرتبة الثانية بالنسبة إلى الخطاب المنطوق.

هكذا نستطيع أن نعتبر الإيماءة:

١ ـ علامة ترقيم ـ توضيحية للكلام. تبين لنا إحدى لوحات القرن التاسع عشر الشهيرة الممثلة راشيل Rachel فى دور «روكسان» Roxane وهى تعزز بحركة إشارية عنيفة جملتها: «اخرج من هنا!». فى إطار البلاغة الإيمائية، تكون الإيماءة تطويراً للكلمة؛ حيث تشير إلى مواضع التكرار، وتؤكد الإشارات اللغوية: «هنا، هناك، أنا، أنت...».

٢ ـ تكراراً للخطاب اللفظى[٩]، وهى الحالة العادية البسيطة؛ حيث تعادل الإيماءة شفرة الإيماء اليومى لجماعة ما أو تعادل الشفرة المسرحية: يقفز أرلوكان Arlequin معبراً عن سعادته، بينما تضع الخادمة قبضتها على مؤخرتها فى مسرح موليير كى تؤكد سبابها، ويمتلك الشجاع المزيف الكون حين يسير بخطى واسعة.

٣ ـ تبدو الإيماءة تطويراً لما لا يقال فى الكلام أو تعليقاً يوضح مسلمات الكلام أو زيفه. فى مسرحية (لورنزاشيو Lorenezaccio) لموسيه Musset ـ وهو عرض فى مجمله سئ ـ يؤكد «كلود ريش» Claude Rich مشهد المبارزة المرفوضة بحركة غريبة من اليد، مثل إيماءة بهلوانية يائسة، تثير قلق المتفرج. فى أفضل الحالات، يقوم الإيماء بتوضيح ما لا يستطيع الكلام قوله؛ فهو يوضح (يترجم ـ يكشف عن) الانفعالات التى لا يقولها الخطاب. يقول رادار Radar عن عرض موليير ـ ڤيتيز:

«إن الإيماء الذى يطلق العنان لتخييلات إيروس Eros (غريزة الحب) يتجاوز التقاليد الاحتفالية والخطاب العقلانى، مخلصاً إياهما من سخريتهما الهزلية»[١٠].

١ ـ ٣ ـ ٤ الإيماء وتفتت الخطاب.

من الممكن أن يقلب عمل المؤدى العلاقة بين الإيماءة والكلام. عندئذ يصبح الكلام فى المرتبة الثانية، وتمهد له الإيماءة، وتعد لعملية تفتيته، كما لو كان الموقف الجسدى أو الإيماءة هو الذى يدفع الممثل ـ

الشخصية إلى أن يقول ما قاله، وهو الذى يضفى المعنى على الكلام المنطوق: عندئذ يبدو الكلام كأنه لا مناص منه. هكذا يمكننا أن ندرك مفهوم «الإيماءة الأساسية» عند بريخت، وهى الإيماءة فى المسرح الملحمى الذى يضم ليس فقط الإيماء بوصفه كذلك، وإنما أيضاً الموقف الجسدى برمته؛ أى «المظهر» - «الهيئة الخارجية» habitus الذى يعادل موقف الشخصية الرئيسى من العالم ومن الآخرين. كما يتحكم هذا الموقف أيضاً فى الكلام بوصفه ناتجاً عن الأسباب نفسها [11]. وقد يظهر نوع من التناقض بينه وبين الكلام عندما تضطره القيود الاجتماعية إلى إخفاء إما الكلام وإما الإيماءة الأساسية. وفى الأحوال كافة، يبدو الكلام مكملاً للإيماءة، منبثقاً عنها. هكذا يدعو ڤيتيز ممثليه لمثل هذا العمل الذى يقوم بالأساس على اختراع إيماءات لاتنتج إلا الكلام المراد النطق به؛ حيث يقوم عمل الممثل - وهذا هو المعنى التربوى لدى ڤيتيز - على إيجاد لغة تخاطب للجسد، أو شبكة من الإيماءات التى تسمح بتفتت الخطاب الذى يليها بشكل حتمى. ولنعط مثالاً على ذلك كلمة «أنطاكيوس» Antiochus المثيرة للسخرية التى تختتم بها مسرحية (بيرينيس Bérénice) لراسين Racine، حين يقول: «ياللأسف». يبرر أنطوان ڤيتيز مخرج العرض ومؤدى دور أنطاكيوس كلمة «ياللأسف» قائلاً إنه عندما تبلغ بيرينيس مؤخرة الخشبة كى ترحل، يمسك بها أنطاكيوس برهة ويضمها بين ذراعيه فتفلت منه كلمة «ياللأسف»، لتصبح نفحة الوداع التى يطلقها الرجل حين يفتح ذراعيه تاركاً محبوبته تنسل من بينهما إلى الأبد. هكذا تفلت الكلمة كأنما الإمساك بها مستحيل. إن قيمة ڤيتيز الحقيقية وأصالته من حيث هو معلم وموجه للممثلين تكمن فى بنائه الإيماءة؛ حيث تقوم الإيماءة المبتكرة مقام الموقف المصغر لكلمات متخيلة. فمسرحيات موليير الأربع كانت تضج بالحركات الإيمائية المبتكرة التى تعبر عن العلاقة بين الممثل - الشخصية وبين كلامه وصحته. فبينما يتشاجر إخوة إلڤير يربت دون چوان على يمامة صغيرة مبرراً بهذه الإيماءة الغريبة صمته أمام الشجار المتوحش: فبينما يتقاتل هذان الكائنان حتى الموت، أو يحاولان ذلك، يداعب هو العصفور - الحياة، العصفور - اللذة.

من الممكن أن تكون الإيماءة عملية إخراج للغة؛ أى أن تكون التحقق المادى للاستعارة أو غالبا التحقق المادى للمجاز (أو الاستعارة الممحوة) Catachrèse للغة الحياة اليومية: «مطاردة شخص ما بالمداعبات» تتوازى مع جولة الغاوى فوق خشبة المسرح، بينما تتوازى جملة «يوطد أقدامه» مع إمساك دون چوان بساق كل واحدة من النساء اللاتى يقعن فى حبائله. إن الإيماءة تظهر المضمون المادى للغة.

١ - ٣ - ٥ تأكيد الخطاب.

يقوم الإيماء أيضاً بتأكيد الخطاب وتفصيله؛ أى تفتيته إلى وحدات (متتاليات صغرى) داخل التيار الخطابى. غالباً ما تتم الإشارة إلى هذه التفصيلات فى نص الإرشادات المسرحية، ولكنها غالباً ما تكون من ابتكار المؤدى، كما تسمح بإبراز وتفصيل الخطاب، أو بإضفاء تفصيلة غير متوقعة عليه.

فى مسرحية (الاعترافات الكاذبة Les fausses Confidences) تأليف «ماريڤو» Marivaux وإخراج لاسال Lassalle، يجلس دوبوا Dubois على درجة السلم دافعاً أرامنت Araminte بشكل ضمنى إلى أن تحذو حذوه ومغيراً بذلك - فجأة - معنى واتجاه اعترافه (إسراره) بحب دورانت Dorante: فهو يدفع أرامنت بحركته الإيمائية هذه إلى أن تتواطأ معه فى خطابه من حيث هو خادم - تابع جالس على السلم.. وعندما قام فيليب أڤرون Philippe Avron بدور سجناريل Sganarelle (مسرحية موليير - إخراج بلانشون Planchon)، وعند الصيحة الثالثة «يا له من رجل!»، يتحول استنكار الخادم إلى إعجاب بالسيد الماكر بشكل فاضح.

١ ـ ٣ ـ ٦

لا تقوم الإيماءة بوظائف مصاحبة أو استهلال أو إنهاء أو تأكيد الجملة فقط، بل هى تتمتع بخطاب خاص بها، دون أن يكون خطابها هذا مستقلاً تمام الاستقلال؛ حيث يبدو فى العرض بوصفه نصاً ـ تمثل الإيماءة جزءاً منه ـ ولكنه جزء ذو بنية وذو معنى خاص به.

ولنتأمل هذه الأمثلة: فى (مدرسة الزوجات L'école des femmes) من تأليف موليير ـ إخراج ڤيتيز، تلقى أنييس Agnès بنفسها مرات عدة بين أحضان أرنولف Arnolphe وهى ترتدى ثوب طفلة، فتعبر بإيماءاتها هذه عن علاقة البنوة وعن الحب الحقيقى الذى تشعر به نحو أرنولف، وطبيعة الحب المحرّم الذى يشعر به الأخير نحوها. تعمل الإيماءة هنا بوصفها «مؤشراً» على المشاعر، هكذا نرى أن الإيماءة «علامة إشارية وأيقونية» فى آن: فهى من حيث كونها أيقونة لقبلة الفتاة الصغيرة تعد مؤشراً على نمط معين من العلاقات العاطفية.

فى مسرحية (هاملت) لليوبيموف Lioubimov يرتدى الممثل «تى شيرت» أسود اللون وسروالاً ذا «كمر» منخفض وقلادة فضية، ثم يرفع طرف الـ«تى شيرت» ليثبته بالقلادة معرياً بطنه: إن هذا الملبس «الشاذ» مؤشر على «الجنون». وعندما يبقى وحيداً يعود الـ «تى شيرت» إلى مكانه الطبيعى، ثم حين يفاجئه بولونيوس Polonius يعود هاملت إلى رفع الـ«تى شيرت» خلسة ويعلقه فى القلادة: هنا الإيماءة مؤشر على الجنون المصطنع، المزيف.

فى بعض أشكال المسرح تحمل الإيماءة، التى تقترب أو تبعد عن الرقص، «خطابا منظماً» موازياً للخطاب المنطوق الذى يتولاه مؤدون آخرون؛ الأمر الذى نراه فى مسرح الكاتاكالى Kathakali الهندى؛ حيث تعمل السيمفونية الإيمائية بمصاحبة القصة التى ينشدها الآخرون.

١ ـ ٣ ـ ٧ الإيماءة الهيروغليفية.

فى أشكال المسرح الآسيوى، خاصة المسرح الهندى، الكاتاكالى والبهاراتا ناتيام Bharata Natyam، تكون الإيماءة ذات شفرة محددة: كل إيماءة تعادل جذر كلمة أو جملة معينة، فتلك الإيماءة ثعبان، وتلك الإيماءة نهر، والأخرى إيماءة التأمل. هكذا تعبر الإيماءات فى تتابعها مثلاً عن معان من مثل: «الثعبان يهدد البطل» أو «البطل يعبر النهر». بعض هذه الإيماءات يتمتع بخاصية أيقونية نسبية: إيماءة الثعبان تحاكى حركة الثعبان، وإيماءة النهر تحاكى انسياب الماء؛ والبعض الآخر إيماءات اصطلاحية محضة، مثل المودراس mudras (وضع الأيدى للإشارة بشكل اصطلاحى إلى موقف نفسى معين).

يقرأ المتفرج الإيماءة بشكل قليلاً ما يحتمل اللبس، تماماً مثلما يقرأ جملة ما فى الخطاب المنطوق. بعض هذه الإيماءات ذو شفرة محددة ثقافياً، مثل الإيماءات التقليدية التى تحدث فى الحياة اليومية، وبعضها الآخر لا يرتبط إلا بشفرة المسرح، ويتطلب معرفة هذه اللغة الخاصة والخبرة بها.

١ ـ ٤ قراءة سيمنطيقا الإيماءة.

نصل هنا إلى إشكال قراءة الإيماءة: إذا كانت تقوم فقط بمصاحبة أو بتجديد الكلام، فهى لاتكاد تحتاج إلى قراءة مستقلة: فالكلام هو الذى يكسبها معنى أو يؤكد مغزاها. وفى الحالات الأخرى جميعا، يكون للإيماءة معنى خاص؛ حيث تتحمل الإيماءة مهمة قول ـ عرض عدد من الأمور.

١ ـ ٤ ـ ١ تحليل الإيماءة.

يجب تحليل الدال الإيمائى على مستويين اثنين:

(أ) على مستوى تعاقبية الإيماءة diachronic ومختلف الحركات والأوضاع ـ الكينيم (عناصر متحركة فى مقابل عناصر ثابتة) ـ التى تشكل الإيماءة. من غير المجدى أن نعاود الحديث عن المصاعب الجمة التى تواجه تدوين الإيماءات فى تتابعها، سواء كان تدويناً لفظياً أو بصرياً. غير أننا نستطيع تقطيع الدال الإيمائى إلى متتاليات صغرى، شريطة أن نقوم بتحليل متتالية قصيرة.

(ب) على مستوى تزامنية الإيماءة Synchronie: تنقسم الإيماءة بين اثنين أو أكثر من شخصيات العرض. هناك سيمفونيات إيمائية؛ أى نصوص مركبة تعمل مختلف عناصرها فى صورة تآلفات سيمنطيقية ولوحات بصرية، فإذا كان الأمر يتعلق بمؤد واحد، فإن جسد الممثل يصبح موضع إيماءات مختلفة، مشكلاً بذلك نصاً إيمائياً. هكذا يكون من الجائز دراسة إيماء الأيدى، حركة الساقين، الهيئة العامة فى مواجهة الممثل المشارك أو فى مواجهة الجمهور، كل على حدة، مع توضيح العلاقة بين مختلف هذه العناصر.

١ ـ ٤ ـ ٢ المضمون:

الإيماءة «قول وعرض» عند نقطة التقاء الخيال والعرض، كما أن اختيار الشئ الذى يرغب الممثل فى قوله وعرضه يملى عليه نمط الإيماء:

(أ) ففى إمكانه أن يقدم عرضاً للشخصية بوصفها فرداً له خصوصيته الجسدية أو النفسية، وأن يختار وضعاً أو هيئة معينة، أو نمطا من الحركات، أو حتى نوعا من «اللازمات» أو الإشارات الخاصة؛ عندئذ يقوم الممثل بالتعامل مع عدد من الإيماءات المتكررة.

(ب) كما يستطيع الممثل تقديم الشخصية الاجتماعية: إيماءات متعلقة بالعمل، بالحياة اليومية العادية، بالحياة الاجتماعية، وبكل العناصر التى تشكل الإيماء البريختى.

(جـ) وفى إمكانه أيضاً أن يقول/ يعرض العواطف وأثرها على السلوك الجسدى؛ مثل الخوف أو الرغبة.

(د) أو أن يقول/ يعرض الحدث المنفذ على الخشبة.

(هـ) أو أن يقول/ يعرض «الزمكان» المتخيل، كما فعل داريو فو Dario Fo عندما شكّل فى الهواء بيديه مكتبة فى دير.

فى الأحوال كافة، يعد أساس الإيماء هو محاكاة الإيماء فى العالم (فيما عدا الحالة الأخيرة غالبا): كما هو الحال فى إيماء البخيل ـ الذى يتضمن كافة إمكانات اختراع إيماءات جديدة، أو توليف إيماءات مشفرة، أو تعدى الشفرات والتأسيس لشفرات جديدة، إن عمل الممثل، بوصفه قولاً وعرضاً، يقوم على المحاكاة والابتكار فى آن؛ حيث تنبع متعة المشاهد من تعرف الإيماءة القديمة وإدراك كنه الجديدة.

١ ـ ٤ ـ ٣ وظائف الخطاب الإيمائى.

يمكننا تحليل الخطاب الإيمائى انطلاقاً من «وظائفه»، كما هو الحال بالنسبة إلى خطاب الممثل فى مجمله، خاصة الخطاب اللفظى. ونستطيع أن نستعين هنا بوظائف الخطابات الست التى أبرزها ياكوبسون Jackobson: الوظيفة المرجعية: الإيماءة حامل معلومة،

فهى تقول شيئاً ما؛ الوظيفة المعرفية: الإيماءة تأمر أو تتوسل أو تدافع ..إلخ؛ وظيفة التوصيل: الإيماءة حلقة وصل، فهى تقول أو تدعو إلى الاتصال؛ الوظيفة التعبيرية التى ترتبط بتعبيرية الإيماءة؛ الوظيفة الشعرية: أى علاقات الإيماءات فيما بينها، أو شاعرية الإيماءة المرتبطة بالرقص؛ والوظيفة اللغوية الواصفة: من الممكن أن تكون الإيماءة تعليقاً على خطاب ما (لفظى أو إيمائى) ومن الممكن أن تعنى بلغة الكلام: «أريد أن أوضح» أو «مما يعنى كذا».

وقد نستطيع تحليل الخطاب الإيمائى بشكل مختلف باستخدام مفاهيم أفعال اللغة عند المدرسة الإنجليزية. هكذا تصبح وظائف الإيماء كالتالى:

(أ) وظيفة التحدث fonction locutoire، ولن نؤكد كثيراً أهميتها؛ فالخبر الإيمائى، مثله مثل أى خبر آخر، يقول شيئاً ما.

(ب) وظيفة عبر ـ تعبيرية perlocutoire؛ حيث تثير الإيماءة مشاعر كل من الممثل المشارك والمتفرج، المرسل إليهما.

(جـ) وظيفة تعبيرية illocutoire: فالإيماءة أكثر من أى خبر آخر، خبر ـ فعل؛ حيث إنها تأمر وتنهى وتنكر وتؤكد وتقسم..إلخ.

داخل هذه الوظائف المتنوعة التى لاغنى عن استخدامها من قبل كل من يريد تحليل الإيماء فى العرض، تبدو الإيماءة وحيدة أو متصلة/ متناقضة مع الأخبار اللفظية التى تعمل الإيماءة فى علاقة تكرار معها، أو فى علاقة اختلاف أو حتى فى علاقة تعارض.

إن تخيل وجود وظائف للخطاب الإيمائى مجرد تقدير استقرائى عام؛ الأمر الذى يعنى مقارنة الخطاب الإيمائى «بالكلام»، وهى مقارنة أقل جرأة؛ حيث إننا نتصور أن المتفرج أثناء العرض يخلق أخباراً تعادل الإيماءة: تعادل إيماءة الإصبع التى تشير إلى باب الخروج خبر «اخرج من هنا»، مما يسمح لنا بتحليل وظائفها، مثلما نحلل وظائف أى خبر لغوى آخر.

١ ـ ٤ ـ ٤ الشاذ والمعتم.

فى مجال الإيماءة، أكثر من أى مجال آخر ينتج فيه الممثل علامات أخرى، هناك جانب غير قابل «للسمطقة»، وهو الجانب الذى يتعدى الصفة اللعبية.

ولنعط مثالاً على ذلك: علينا أن نعترف ـ رغم مرارة هذا الاعتراف ـ بأن جزءاً من متعة المتفرج الغربى الكبرى التى يمنحه إياها المسرح الآسيوى (ومنه مسرح الكاتاكالى) تعتمد أساساً على كونه لا يفهم جيداً (فى أحسن الأحوال) أو لا يفهم مطلقاً تلك اللغة المسرحية، كما أن هذا الإيماء يصطبغ عنده بصبغة الرقص الذى لامدلول له، وفى الوقت نفسه بطابع الأحجية التى لا حل لها.

والواقع، حتى فى أمثلة الإيماءات الشاذة والغريبة القصوى، أن عمل الإيماءة «المعتمة» أكثر تركيباً وتعقيداً مما نتصور: لكنها ليست مطلقة التعتيم.

فرغم أن الإيماءة غير قابلة لأن يعبر عنها باللفظ، فهى مفهومة «فى جانب ما منها» من المتفرجين ـ كما يقول المحلل النفسى عن مرضاه: «فى جانب ما، هم يعلمون».. فى جانب ما، أى فى علاقتهم بأجسادهم ـ وربما أيضاً فى إحساسهم العضوى الكامن.

عند ظهور سيليمان Célimène ـ بشكل مذهل ـ فى بداية الفصل الثانى من (كاره البشر Le Mis-anthrope) من تأليف موليير ـ إخراج ڤيتيز، وقد حملها ألسست Alceste بين ذراعيه، تظهر ممسكة بطرف ذراعها شمعداناً (ثقيلاً جداً) وقد تركت ذراعها معلقة فى

تراخ، «يفهم» المتفرج الذى تثيره هذه الإيماءة الغريبة. وعندما يخلع ألسست حذاءه ويؤدى مشهده الكبير مع سيليمان مرتدياً الحذاء فى ناحية والجوارب فى ناحية أخرى، فإن ذلك من شأنه أن ينتج، كما يقول ڤيتيز، ليس معنى معيناً (فتلك إيماءة لانستطيع تبريرها أو تفسيرها تفسيراً قريباً من الحقيقة)، وإنما ينتج أثراً مزيفاً، أو فعلاً ناقصاً.

وبشكل أعم، هناك جانب من الإيماء ليس له، ولايمكن أن يكون له، تفسير عقلانى أو مقارب للحقيقة؛ فالإيماءات أسئلة بلاإجابة أو ربما كانت عملية اتصال استنتاجية بين جسدين، لايمكن التعبير عنها باللفظ. إننا نستطيع أن نؤسس أنماط الإيماء وفقاً لعلاقتها بشفافية المعنى فى مقابل تعتيمه، وفى التحليل الأخير نقول إن مدلول الإيماءة المعتمة هو تعتيمها فى ذاته.

الهوامش

(١) اعتمدنا فى ترجمتنا مصطلح «الإيماءة» معادلا للمصطلح الفرنسى «Geste» أو «Gestus»، و«الإيماء» معادلا لـ Gestuelle و«الإيمائية» معادلا لـ Gestualité [المترجمة].

(٢) فيما يخص إشكال اللغة الإيمائية، نحيل القارئ إلى العدد الخاص من مجلة Langages (رقم ١٠، يونيو ١٩٦٨) خاصة إلى مقال جريماس Greimas: **شروط سيميوطيقا العالم الطبيعى**. أما فيما يخص قضية التدوين، نحيل القارئ إلى مقال كوشلان Koechlin **التقنيات الجسدية وتدوينها بالرمز**.

(٣) حول هذه القضية الرئيسية، انظر فى العدد السابق نفسه مقال جوليا كريستيفا J. Kristeva: **الإيماءة ممارسة أم اتصال**.

(٤) حول مسألة العلاقة بين الأجساد والمسافة الفاصلة بينها انظر أعمال «هول» Holl: **البعد الخفى** La dimension cachée؛ **ولغة الصمت** Le Langage Silencieux حيث يحلل المؤلف فى هذين العملين الخاصية الاجتماعية للمسافة الفاصلة بين الأجساد البشرية وفقاً للثقافات المختلفة.

(٥) عن الإيماءة بوصفها مثيراً مبرمجاً: انظر إمبرتو إيكو Umberto Eco، **القارئ فى الحكاية** Lector in fabula، وبيتر بروك Peter Brook **مؤتمر الطيور**.

(٦) إننا نتحدث بأعضائنا الصوتية، لكننا نتخاطب بأجسادنا كاملة. إن المخاطبة ليست مجرد تبادل كلمات منطوقة فمصطلح «غير لغوى» Paralanguage يستخدم للإحالة إلى أنشطة اتصال غير لفظية تصاحب سلوكاً لفظياً أثناء المخاطبة. (انظر Abercrombie, «Paralanguage», in J. Laver.. Communication in **face to face interaction**, London, Penguin, 1972, p. 64,)

(٧) انظر أعمال كونستان Constant وفرقته المسرحية كورنوف Théâtre de la Courneuve.

(٨) نجد هنا التقابل الرئيسى بين التخيلى والمعروض، كما يرد فى كل ما قيل عن المسرح.

(٩) يعد حشواً ولغواً حين تكون الإيماءة زائدة عن الحاجة، وتكراراً عندما تبدو تطويراً ضرورياً يضفى مدلولاً: فى مسرحية **كاره البشر** من إخراج ڤيتيز، عندما تعترف أرسينويه Arsinoé بحبها لألسست Alceste، تقف خلفه وتربت على رأسه عن بعد دون أن تلمسه: تضيف هذه الإيماءة فكرة الحبيب الذى لا يجرؤ على التصريح الكامل فيلجأ إلى بعض الحيل «الملتوية».

(١٠) انظر: Cahiers - Théatre, Louvain, no37, p. 40

(١١) عن الإيماءة يقول بريخت: «إننا نعنى بالإيماءة Gestus مجموعة مركبة من الإيماءات المتنوعة المتفرقة التى ترتبط بأحاديث ما، وهى مبدأ عملية التبادل الإنسانى القابلة للعزل، وتتعلق بالموقف العام الذى يتبناه كل من يشاركون فى هذه العملية (إدانة رجل ما من قبل رجال آخرين، مناقشة، معركة... إلخ). أو هى مجموعة مركبة من الإيماءات ومن الأحاديث التى تثير عملية معينة عند قيام فرد منعزل بها (موقف هاملت المتردد، إعلان جاليليو عقيدته.. إلخ). أو هى ببساطة موقف أساسى لرجل ما (مثل الشعور بالرضا أو الانتظار). إن الإيماءة تشير إلى العلاقات بين البشر». (انظر بريخت، **كتابات فى المسرح**، الكتاب الثانى، ص ٩٥).



ضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحى وجماهيرية المأثور الشعبى

عبد الرحمن عرنوس*

إذا كان ما يعنيه هذا العنوان هو كيفية عمل التوازن بين التجريب المعملى المسرحي والمأثور الشعبى الجماهيرى، فإن من الجائز أن يعوق هذا التوازن عملية الإبداع عند التعامل مع هذا المأثور، وقد يعمل على تحجيمه؛ ذلك أنه عندما تحجم عملية التجريب فى المأثور الشعبى من خلال ضوابط فقد يتوقف الإبداع، حينما يتقيد التجريب عن طريق الضبط، لأن الضبط توازن، والتوازن هو التعامل بين طرفين بنسب مقننة ومحسوبة، والتجريب يبحث عن نتائج غامضة تتطلب ديمومة البحث، لا يحدها ضوابط ولا حدود للوصول إلى الهدف.

أما إذا كان المقصود هو الحصول على تقييم العلاقة بين التجريب المسرحى المعملى والمأثور الشعبى، فمن الممكن متابعة عملية التفاعل فى محاولات التجريب، لملاحظة نتائج البحث عند التعامل مع مفردات المأثور الشعبى المنطوق والمرئى فى التجريب المسرحى، وتسجيل ما توصلت إليه علاقة التجربة المعملية المسرحية فى المأثور الشعبى.

أما إذا كان المقصود هوكيفية الإفادة من التجريب المعملى، عند الخوض فى التعامل مع المأثور، ومن خلال ما توصلت إليه من نتائج توضع بوصفها ضوابط تفيد من يأتى من المستكشفين فى هذا الدرب لتنير لهم طريق الإبداع، عند التعامل فى هذا الحقل، فتكفى محاولة المعرفة ثم تأتى عملية ضبط هذه العلاقة. وعلى هذا، تستنبت كلمة «معملية» من «معمل»، وتعنى كلمة معمل، كما جاءت فى أمهات كتب تفسير المعنى عند ابن منظور وغيره، وكما سجله لنا إبراهيم أنيس وآخرون فى «المعجم الوسيط»: ـ إنه يعنى «المكان الذى يجتمع

---

* مخرج مسرحى، ومحاضر بأكاديمية الفنون، بالقاهرة.

فيه العمال وآلات العمل وهو المختبر الذى تجرى فيه التجارب»[١].

وبالرغم مما جاء فى التفسير السابق على أن «المعمل» هو المكان الذى تجرى فيه التجارب، فإنه يمكن أن يكون الوحدة التى تنفذ الاكتشافات العلمية المسبقة؛ حيث إن «المعمل» جاء من الفعل «عمل». وعلى هذا قد يكون «المختبر» هو الوحدة الأكثر تخصصا لاكتشاف ماهية الشئ؛ حيث إن المختبر هو لغة مأخوذة من الفعل «خبر» الشئ أى فحصه وتأكد منه، وهو المكان الذى تجرى فيه التجارب المعملية [٢].

وعلى هذا، قد يأتى فحص الشئ واختباره قبل العمل والتعامل معه. وبغض النظر عن مناقشة الاختلاف فى البحث عن المعنى الدقيق للمعملية، فإنه يتحتم علينا البحث فى كيفية الإفادة من التجريب المعملى المسرحى عند التعامل مع المأثور الشعبى الجماهيرى من حيث هو مادة خام، وعلينا أيضا البحث فى تعامل الفنان المبدع، مؤلفا كان أو مخرجا أو مصمما لإحدى مفردات الصورة المرئية، مع هذه الخامة.

وقبل الخوض فى هذه النقطة، وجب علينا التنويه وتعرف معنى المأثور والتجريب. فقد أورد أحد الآراء أن المصطلح العلمى للإبداع الشعبى هو «المأثورات الشعبية»، وذلك كترجمة دقيقة لمصطلح «فلكلور» الإنجليزى الذى استخدمه للمرة الأولى العالم الإنجليزى سيرجون وليام تومز (١٨٠٣ ـ ١٨٨٥)[٣].

أما التجريب، فيأتى من التجربة، ويرى وليم جيمس أن التجربة هى مصدر ثقتنا، فيجب ألا نهمل التجارب الجديدة، وينبغى أن نقوم دائما بعملية جرد مخزننا القديم، فقد نكتشف بتجربة جديدة أن بعض أجزاء المستودع القديم معارض لبعض. ومن هنا، يشعر الإنسان بالقلق والحاجة إلى الخروج منه، ووسيلته إلى ذلك هى التوفيق بين القديم والجديد[٤]. وعلى هذا، قد يصبح معنى التجريب هو قلق من المخزون المعرفى (الماضى) وجدل مع هذا التراكم فى (الحاضر)، وإعادة تشكيله وصياغة مفرداته بعد اكتشاف غموضه لتصبح موروثا فى (الآتى).

والآن، بعد محاولة تفتيت مكونات العنوان المتناول لتعرف ما يعنيه، حتى تتسنى لنا محاولة الإجابة عن السؤال المطروح سلفا؛ وهو كيفية الإفادة من علاقة التجريب المعملى المسرحى والمأثور الشعبى؛ باعتبار هذا المأثور مادة خاما ـ عندما يتعامل المبدع مع عناصر تلك الخامة للتجريب والبحث، عندما يعمل على زيادة تفاعل عناصر المأثور المنطوقة كالكلمة، والمرئية كالحركة، أو يوازن بينهما متحكما فى ضبطها، أو يخفف من عناصرها السمعية لتظهر بلاغة «الصورة البصرية» للتعبير عن الهدف والحصول على المكنون الذى يريده من خلال رؤيته، عندما تتفاعل عناصر إبداعه «السمعى البصرى» عند تجسيد المأثور الشعبى، من مبدأ الحذف والإضافة، أو التعديل مع التبديل، أو التقديم والتأخير.

ومثال ذلك عندما تسيطر الكلمة وتسكن الحركة، أو حينما يتفجر الجدل بين السكون والحركة ليسيطر الصمت تارة، أو الحركة تارة أخرى، على الصورة المسرحية فتتسيد الحركة / الجسد، أو حركة الضوء، أو حركة تتابع الإيقاع زيادة أو بطئا لتتجسد «بلاغة الصورة المسرحية» بين الصمت والحركة عن طريق الإيقاع المتسق أو المتنافر. ومن ثم، يصبح المجرب المسرحى فى تعامله مع المادة الخام مثل الكيميائى الذى يجرى تعديلاته على نسب العناصر فى تجاربه، للوصول إلى نتائج غير معروفة ليحاول اكتشافها، مثلما حدث فى بعض تجارب مختبر اليرموك المسرحى بالأردن فى الفترة من ١٩٨٣ ـ ١٩٨٧*، عندما أجريت على

* تجارب قام بها طلبة مختبر جامعة اليرموك المسرحى تحت إشراف «الباحث» حينما كان محاضرا هناك فى الفترة من ١٩٨٣ ـ ١٩٨٧.

خامة من الموروث الشعبى لحكاية من الحكايات الشعبية فى المجتمع الفلسطينى بعنوان (تزوجت ابنها التى تحمل فى ثناياها ملامح من قصة (أوديب الملك)[٥]، وحكاية أخرى بعنوان (رطل لحم من لحمه) نشم منها رائحة (تاجر البندقية)[٦]. وقد تجسدت فيهما عناصر الضوء والصوت المنطوق والصوت المجرد واللون فى المناظر المسرحية والملابس، إضافة للتعبير الحركى من خلال إعداد الممثل[٧]، مما جعل الناقد الأردنى مفيد حوامدة يطلق على هذه التجربة مصطلح «الضو صو لونية»، ثم عاد وسجل هذا المصطلح عند تحليله لأحد العروض قائلا:

«يقوم هذا الاتجاه على عدم التمثيل.. وعلى السماح للجسم والمشاعر بالانطلاق الحر المريح إزاء الاستجابة للمثير المرئى والمسموع على المستوى الفردى للممثل من خلال تفاعله مع غيره من الممثلين على خشبة المسرح كاستجابة لمنطوقات الضوء والصوت واللون التى تتفاعل لتنتج أثرا مختلفا عن مجموع العناصر المتفاعلة.. ولذا فقد أقترح تسمية نتيجة تفاعل هذه العناصر بـ (الضوصولونية)»[٨].

هذا، ومن خلال الاستطراد فى البحث عن علاقة التجريب المعملى والمأثور، يبقى أن نتناول مفردات المأثور دفعا للبس الذى ترسخ عند البعض حينما يتناولون علاقة التجريب بالمأثور من زاوية واحدة؛ ألا وهى زاوية النص الذى دونه جامعو التراث الشفاهى.

فهل يحق التعامل مع المأثور من زاوية النص فقط؟

لذا، كان لابد لنا من البحث لتعرف آراء أهل التخصص، لشرح مفردات المأثور المسموعة والمرئية التى يمكن التعامل معها تجريبيا.

مفردات المأثور ورديفه الفولكلور:

فإذا افترضنا أن المأثور هو ما آثره الشعب وتناقلته الأجيال قولا وفعلا، فإن تعدد المطروح من تفسيراته ومرادفات تسمياته يحتم علينا أن نلاحق بعضا منها، منعا للخلط بين مصطلح «الفولكلور» ومصطلح «المأثور»، بالرغم من اختيار المأثور، بوصفه مصطلحا علميا أدق من الفولكلور، كما سبق. وعلى الرغم من هذا، فهناك من يفسر الفولكلور على أنه دراسة الموروثات الثقافية من حيث هى أفعال أو ممارسات أو مأثورات شفوية ومعتقدات لدى العنصر المتخلف فى مجتمع أكثر تحضراً[٩].

أما المأثور، فقد حددت إحدى حلقات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مفرداته كالتالى:

١ ـ السير الشعبية التى تتردد فى الوطن العربى، كسيرة عنترة والزير سالم وغيرهما.

٢ ـ الحكايات الشعبية النثرية على اختلاف أنواعها، مثل حكايات التسلية والحكم وغيرها.

٣ ـ النوادر التى تتجمع حول صفة أو مهنة أو نزعة أخلاقية، مثل نوادر الحمقى والمغفلين والبخلاء والعميان، ونوادر الشخصيات مثل نوادر جحا وغيره.

٤ ـ الأدب الشعبى فى المناسبات، مثل الحج والزيارة.

٥ ـ الأشعار البدوية كالتى تتعلق بالرحلة، والسفر، وما يقترن بالخيل والإبل والصيد.

٦ ـ الأغنية الشعبية، ومنها أغانى العمل واللعب والزواج والميلاد والختان... إلخ .

٧ ـ الظواهر التمثيلية، كالفصول المضحكة المرتجلة، والتعبير الدرامى الذى يصاحب ممارسات شعبية.

٨ ـ الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة.

٩ ـ الأحاجى والألفاظ.

١٠ـ النداءات ذات القيمة أو الدلالة التى يلقيها الباعة [١٠].

ويضيف شريف عناكنة بعض التفاصيل لمفردات الفولكلور كرديف «للمأثورات»، وهى أن الفولكلور يشمل الأساطير والخرافات، والقصص الشعبية، والنكات، والأمثال، والحزازير، والألغاز، والترانيم، والتعاويذ، والتبريكات، واللعنات، والشتائم والمسبات، والأيمان، والإجابات التقليدية، والمقاهرة، والمعايرة، والملابس الشعبية والفن الشعبى، والموسيقى الشعبية، وأسماء الأماكن، والمواقع، والإيماءات، والملاحم الشعبية، وما يكتب على القبور والسيارات والجدران، والبيوت، والأسوار، وبيوت الحيوانات، ومما يقال لطرد الحيوانات أو استدعائها، وما يقال عند العطس والسعال، والاحتفالات الشعبية فى المواسم والأعياد المختلفة [١١].

إذن، وبعد تعرف مفردات المأثور ورديفه، حسب ما جاء عند علماء الاختصاص، نطرح عددا من التساؤلات:

لماذا لا تدخل مرادفات المأثور المرئية السابقة، أو بعض منها، فى نطاق معملية التجريب إلى جانب نصوص المأثور المسموعة؟ كمثال دعوة كل من على الراعى إلى «الكوميديا المرتجلة»، ومنذ محاولات شوقى عبد الحكيم فى جمع نصوص منها وتعامله مع التراث المحلى مثل شفيقة ومتولى والمستحبى وغيرها، وقد صاغ بعضها معارضا بعض المناهج القديمة[١٢] التى لا ترى التعامل مع التراث إلا لمجرد إحيائه وبعثه.

إذن، هناك من يرى ضرورة الحفاظ على التراث وعدم المساس به، وفى المقابل هناك من يسمح لنفسه باستخدامه لخدمة قضايا عصره. لكن لا يغيب عنا رأى يوسف إدريس بالاتجاه إلى الجذور والتعامل مع مسرحنا المحلى وأشكاله الجنينية التى ذكرها فى بياناته، وكذلك فى البحث عن النص. وقد أشار إلى أنه لابد لنا ، لكى نسلك طريقنا، فى ذلك، أن نكتشف أنفسنا ونكتشفها فى نقطة يكتنفها غموض كثير، هى طبيعتها الدرامية. وتابع رأيه مقررا أن المشكلة لا تقتصر على التأليف المسرحى وحده، ولكنها تشمل طرق التمثيل والإخراج، وحتى شكل المسرح نفسه وهندسته[١٣].

ومن هذا الرأى ما يمكن أن يجيب عن ما طرحناه عن إمكان التجريب المعملى المسرحى فى المفردات المسموعة والمرئية للموروث الشعبى، كما يمكن أن نلمح فيه الدعوة إلى توازن التجريب فى مفردات العرض المسرحى، وما يمكن أن يحقق الدعوة إلى ضبط علاقة التجريب بالمأثور الشعبى. وإن صح هذا التفسير، فيمكن أن يكون تحقيقا لما يعنيه رأس موضوعنا المطروح وتأكيدا أن المأثور ليس القولى والمنطوق ـ كما سبق واستشعرنا ـ وإنما يشمل المرئى أيضا. وفى هذا ما يمكن أن يجعلنا نستشعر أن ضبط هذه العلاقة المعملية يستلزم أن يشمل التجريب المعملى مفردات المأثور سمعيا ومرئيا، ليتحقق هذا الطرح فى التجسيد المرئى لمفردات العرض المسرحى، وألا تكون المعملية قاصرة على النص وحده، بل تشمل كل تلك المفردات بشكل متوازن، وفى هذا قد يتحقق المقصود من عنوان هذا الطرح.

ومع هذا، لا يفوتنا تسجيل بعض المحاولات التى تعاملت مع الموروث الشعبى على ساحتنا، وتناولها بعض المسرحيين المبدعين كتابا ومفسرين، وإن كنا نطمع فى المزيد من معملية التجريب المعملى فى مفردات المأثور البصرى، والحركى، مثل حركة أبناء الحرف المختلفة وغيرها.

فمن مبدعى الإخراج والتأليف سعد الله ونوس وزملاؤه فى سوريا، وعبد الرحيم عمر وجبريل الشيخ وخالد الطريفى ونادر عمران وحاتم السيد، وباسم الدلقمونى، حكيم حرب والصمادى والضمور، إضافة إلى محاولات هانى صنوبر فى الأردن، ثم فرقة البلاللين

وفرقة الكشكول فى الأرض المحتلة، وتجارب الحكواتى فى النص ومفردات العرض فى لبنان وفلسطين، وفى الكويت ظهرت محاولات فى التعامل مع التراث فى لغة العرض مثل محاولات فؤاد الشطى والمرحوم صقر الرشود. وفى التأليف هناك محاولات عبد العزيز السريع وغيرهم، وفى العراق نلاحظ محاولات قاسم محمد (فى بغداد الأزل بين الجد والهزل)، و (مجالس التراث)، إضافة إلى محاولات غيره، وفى مصر هناك محاولات ألفريد فرج ويسرى الجندى ومحفوظ عبد الرحمن وغيرهم، وفى السودان نلمح محاولات عادل حربى والسنى دفع الله وعبد الحكيم الطاهر، باهتمامهم بالصورة البصرية الشعبية واهتمامهم بالحركة الجسدية.

هذا، ويمكن ملاحظة محاولات التجريبيين الليبيين من شباب المسرح الوطنى فى طرابلس وبنى غازى، أما فى تونس فيمكن ملاحظة تفجر الإبداع فى النص وتعامله مع التراث عند عز الدين المدنى المتعددة وسمير العيادى الذى قدم (الجازية الهلالية)، ثم مسرحية (على بابا) تأليف الجعايبى والجزيرى، وغيرهم، إلى جانب المجددين التوانسة فى الصورة المسرحية، أمثال الحبيب شبيل وزملائه ومريديه، وفى الجزائر استعان عبد الرحمن ولد كاكى بالأسطورة فى مسرحية (كل واحد وحكمه)، وفى المغرب برزت محاولات الطيب العلج والصديقى وبرشيد وبن زيدان [١٤].

ويمكن القول : إن بعض الكتاب المسرحيين العرب حاولوا التعامل مع بعض السير الشعبية عن طريق إسقاط واقعهم المعيش على الأحداث، كما حاولوا تجسيد الشخصيات واستحضارها لتتحاور وتتصارع من خلال قواعد التأليف المتبعة، ليجسدها أداء الممثل المعاصر مخالفا أو مطورا طريقة الأداء المتبعة فى السيرة الشعبية التى سجلها لنا عبد الحميد يونس ووصفها شارحا: «إن السيرة يقوم بها فرد واحد لا أكثر لأنه يلبس لكل حالة لبوسها ويضع نفسه فى مواضع الأبطال»، ويضيف قائلا إنه ورد فى السيرة الخطاب المباشر والحوار عن طريق وسائل صناعية فى الصوت كالتفخيم، والترقيق، والجهر، والخفوت، تساعده عوامل الإشارة بالأصابع[١٥].

وفى الوصف السابق ما يضع أيدينا على الفرق بين أداء السيرة والأداء المسرحى، كما يجعلنا نحس بالتجريب عند بعض كتاب المسرح، فى محاولتهم اختيار نماذج من الحكايات والسير الشعبية، وتعاملهم مع النص، وتصرفهم فى الأحداث واختصار بعضها، ويبدو أن هذا التصرف «التجريبى» من قبل البعض كان من كثرة أحداث هذه السيرة فى أماكن متعددة وأزمنة متغيرة، إضافة إلى شمولية القضايا التى تتناولها.

فعلى سبيل المثال، يورد أحد محللى هذه السير، وهو الناقد فاروق خورشيد، تفسيرا تحليليا لسيرة عنترة التى تناولها بعض كتابنا قائلا:

> «فعنترة بن شداد من أوائل السير الشعبية التى حفظها لنا التاريخ، والقضية المجتمعية التى تعالجها هى قضية الشعوبية وموقف العرب من أبناء الأجناس الأخرى ، ونحن نعتبرها أضخم هذه الأعمال الشعبية لا من حيث حجمها ولا من حيث رصدها لقضية من أخطر القضايا التى شغلت المجتمع العربى، وهى قضية الشعوبية وحسب، ولكن من حيث مضمونها الإنسانى العظيم»[١٦].

ومن أمثلة من تناول بعض هذه الحكايا والسير الكاتب المصرى يسرى الجندى، عندما تناول عنترة، إلى جانب غيره من كتابنا العرب على ساحتنا، **مثل أحمد** الطيب العلج الذى تسجل له الأبحاث والدراسات أن له رصيداً هائلا من الأعمال التى تنطلق من التراث، ففى مسرحيته (القاضى والحلقة) ينحو منحى الفرجة واستغلال التراث. والعلج ـ كما تقول الدراسة نفسها ـ

أقل ميلا إلى التجريب والبحث فى الصيغ والأساليب المسرحية الفنية، ويمكن اعتبار مسرحه مسرح الكلمة والمادة الشعبية «الخام» أساسا، لأنه منجم ثرى بهذه المادة، يعتمد على حاسة لاقطة للرصد، غنية الخبرة فى مجال الشفوى، ولعله يلتقى مع الصديقى من حيث الموقف الاجتماعى، إلا أن عناصر الفرجة عند الصديقى أكثر كثافة واغتناء وتطويعا [١٧].

وإذا كان العلج قد لجأ - فى بعض الأحيان - إلى التراث فى كتابة النص، كما جاء فى الرأى السابق، فإننا نجد محاولات كثيرة فى الساحة المغربية لاستلهام الموروث، مثل تجربة الصديقى فى (سلطان الطلبة)، وهى تأليف مشترك مع عبد الصمد الكنفاوى، ثم نجد تجربة (المغرب واحد) التى قدمها فى ميدان مصارعة الثيران، بالدار البيضاء، كذلك قدم مسرحيات (مولاى إسماعيل) و(الرأس والشعكوكة)، و(الحراز) ثم (مقامات بديع الزمان الهمذانى) و(سيدى عبد الرحمن المجذوب)[١٨]. هذا، وقد قدم الصديقى أعماله فى الأسواق الشعبية وعند أبواب المدن التاريخية وفى المقهى والمعمل والخيمة. وهنا نلاحظ أن تجارب الصديقى تعاملت مع المأثور الشعبى، منطوقا ومرئيا، مستغلا الديوان والحلقة، والحلبة، وهى تراث هندسى شعبى.

وكما يرى بعض المحللين، فإن الاحتفالية تطرح بياناتها بشكل صدامى، وتسعى إلى تحقيق خطاب مسرحى أصيل، معتبرة التراث لبنة أساسية لابد من العودة إليها، لاستحضار أشكالها الجمالية القادرة على خلق صيغة متميزة للمسرح العربى[١٩].

وتتفق إبداعات الصديقى فى استخدام الأشكال المتعددة لخشبة المسرح مع ما دعا إليه الناقد المغربى عبد الكريم برشيد، وسجله فى كتابه (حدود الكائن والممكن)، مؤكدا أن «المسرح ولد بالعراء»، ويؤكد هذا ما نراه فى الظواهر الاحتفالية المغربية ذات الملامح المسرحية التى يحصرها الناقد المغربى محمد أديب السلاوى تحت عنوان «الأشكال الاحتفالية المغربية»، وقد ذكر أنها: الحلقة. وتتميز بحلبتها الدائرية، وهى فرجة شعبية لها معمارية خاصة: البساط، والمداحون، والمولودية، والغناء متعدد الأصوات، واحتفالات المواسم، وسلطان الطلبة، وعرفات عبيدات الرحا، سيدى الكنفى وغيرها [٢٠].

وإلى جانب هذا، نلاحظ اهتمام المسرحيين العرب باستخدام الموروث المعمارى العربى والشعبى لإقامة عروضهم، ومنها تجربة سعدى يونس الذى قدم (حكاية الفلاح عبد المطيع) فى مقهى «الصالحية» فى بغداد[٢١]. كما قدم المخرج الأردنى عبد الحكيم حرب فى مقهى «كان زمان» - أحد الآثار العثمانية القديمة - مسرحيات من التراث الشعبى العربى والأردنى، ثم قدم فى مقهى «الفينيق» العروض نفسها، ثم قدم المخرج غنام غنام فى مقهى «الفينيق» مسرحية (عنتر زمانه) و(اسطبل خيل). أما فى مصر، فقد قدم المؤلف المسرحى ناجى جورج والمخرج محمد فاضل تجربة مسرحية بعنوان (قهوة المعلم أبو الهول) فى مقهى «المختلط» بميدان العتبة بالقاهرة فى بداية السبعينيات، إلى جانب محاولات أخرى منها ما سجله من رصيد تلك التجارب حينما قال*:

«مسرح الفنان الشامل الذى أسسه.. بقهوة الكلوب المصرى بالحسين ثم انتقل إلى قهوة أسترا بالتحرير، ثم نقابة المحامين ثم نقابة الصحفيين ومن أشهر عروضه مسرحية «ما الذى حدث بالصالة»[٢٢].

هذا وقد أجريت تجارب فى الريف المصرى فى الفترة نفسها؛ إذ استغل المخرجون الساحات التى يطلق عليها الأجران، ومناطق الحصاد (البيادر)، مثل تجربة هناء عبد الفتاح فى قرية دنشواى، وتجربة عبد العزيز مخيون فى ريف محافظة الجيزة، ثم تجارب أخرى لبعض

* (....) يقصد كاتب الدراسة.

مخرجي الثقافة الجماهيرية. وعلى ساحل بور سعيد قدمت فرقة شباب البحر الجامعية ـ التى شاركت فرقة أبناء السويس بقيادة «كابتن غزال»، التى كان يطلق عليها «أولاد الأرض» ـ بعض التجارب نذكر منها:*

١ ـ مسرحية (القنال الدامى) على أطلال قاعدة تمثال ديليسبس.

٢ـ مسرح السيارة الثابت فى الميادين المزود بوحدة صوت وضوء، وصممت خشبة المسرح على هيئة مدرجات، كما استخدم فضاء المكان كمنظر مسرحى، وكانت تقدم عليه عروض المنودراما تصاحبها التكوينات الحركية تحت الأضواء التعبيرية بمصاحبة الموسيقى التى تصور الحالة. هذا إلى جانب أغانى البحارة بالتشكيلات التى تعبر عن حرف البحر وأبناء البلدة.

٣ ـ المقهى الثقافى، فى مقاهى: الاتحاد والفلاح والعزبى وغيرها، وكانت تقدم فى البداية معارض فنون تشكيلية إلى جانب فنون الكلمة وفنون الحركة (٢٣).

٤ـ مسرح الحديقة: بنادى المسرح ببورسعيد، تحت رعاية الأستاذ محمد حسن رشدى المحامى راعى الفنون والمسرح والشعر والأدب آنذاك، ومن أشهر المسرحيات التى قدمها نادى المسرح ببورسعيد مسرحية (حورية من المريخ)، وقام ببطولتها فى بداية الستينيات الفنانات: سميحة أيوب، زهرة العلاء، والمرحومة آمال زايد، بالاشتراك مع أبناء البلدة: محمد البحيرى، وحسن جاد ومحمد جعفر، وغيرهم.

٥ـ ليالى الصيف المسرحية: كانت تقدم على الشاطئ وقد استخدمت شباك الصيد وقوارب الصيادين كخشبة مسرح على الشاطئ. كما كانت تستخدم الإضاءة من فوانيس الصيادين تساعدها إضاءة السفن البحرية والمشاعل. وكانت موضوعاتها تحت عنوان (القطط السمان)، وكان بعض الممثلين يقدمون بعض هذه القطع المسرحية على ساريات القوارب، مستخدمين الحبال وأدوات الصيد والشباك من البيئة كمكملات مسرحية.

٦ ـ مسرح السيارة المتحرك: فى المناسبات الوطنية والمهرجانات، وهو نموذج قدمته فرقة شباب البحر الجامعية على سيارة صممت كمسرح ـ كما ذكر سابقا ـ ولكنها كانت تسير على مهل، وكانت تقدم فى وقت خروج العمال، ومن أمثلتها ما كانت تقدمه فى أعياد النصر وغيرها، لحظة خروج عمال هيئة قناة السويس الذين كانوا يركبون الدراجات، يتابعون مشاهدة الأغنيات الدرامية التعبيرية التى كانت تصاحب قصة حكاية بطل استشهد قابعا على مدفعه مصرا على الدفاع عن موقعه عندما تهاجمه الطائرات المغيرة. وكانت مثل هذه القصص التعبيرية تؤدى بالتعبير الحركى والمنطوق الجماعى، تصاحبها المؤثرات المسموعة والمرئية كالقنابل والأضواء المعبرة ـ حينما يعم الظلام ـ والسيارة تسير بتؤدة والجمهور على الدراجات أو بمشى الهوينى يتابعها، أما شرفات المنازل فكانت تستعمل مثل «بناوير» المسارح حينما يطل منها السكان، وكثيرا ما كانت السيارة المسرح تقف حتى ينتهى المشهد. بينما يشارك الجمهور حول السيارة بإضاءة الشموع حينما تنطفئ أضواء وحدة السيارة لاستكمال القطع المسرحية، أما جمهور شرفات المنازل فكثيراً ما كانوا يشاركون الحفل بأن ينشروا الشيكولاتة على الموكب، وهذه عادة قديمة لجمهور بورسعيد فى مثل هذه الاحتفالات.

٧ ـ مسرح الأنقاض: تجربة قامت بها فرقة شباب البحر الجامعية، باسترجاع البطولات الشعبية لأبطال

** هذه تجارب قدمها الباحث منذ نهاية الخمسينيات.

المقاومة مثل معارك ٤٨، ٥٦، ٦٧. ومثلما فعلت فرقة «أولاد الأرض» بالسويس التى كانت تقدم أغنياتها الدرامية فى الخنادق، قدم أبناء بورسعيد فترة ٦٧ ـ ١٩٧٣ هذا المسرح فى جبهات القتال، وعلى أنقاض المعارك، وفى معرض الغنائم بساحة سوق القاهرة الدولى (مكان الأوبرا الحالى)، لتروى حكايات أبطال الحرب على حطام الدبابات والأسلحة.

٨ ـ مسرح البواخر السياحية: قدمت عليه عروض فنية مثل البانتوميم، تعبر عن الحرف والعادات الشعبية للبيئة المحلية، ومعارض للفنون التطبيقية والتشكيلية المحلية.

٩ ـ مسرح الصيادين: على شاطئ بورسعيد الذى يطل على بحيرة المنزلة، وفى وسط البحيرة عند عودة الصيادين من رحلة الصيد وبعد جمع شباكهم ومحصولهم، وهم يتناولون الغذاء، تأتى إليهم المركب/ المسرح، فتتجمع مراكب الصيادين حولها فى حلقة، ويقدمون لهم أخبار الأهل، والزواج، والميلاد، والحج، ثم يقدمون لهم صوراً كاريكاتورية درامية عن جشع إقطاعيى الأسماك وتجار السمك. وأخيراً يسير بينهم المركب/ المسرح «بموتور»، دون سارية، لتقدم الفرقة تكوينات وتشكيلات غنائية شعبية فى رحلة العودة إلى مدينة المطرية بمحافظة الدقهلية، مستخدمة فوانيس البحارة والمشاعل والشموع للإضاءة، مع وحدة صوت متحركة وآلة السمسمية الشعبية، وصوت الأمواج والرياح كمؤثرات.

١٠ ـ مسرح محطات المترو: فكرت الفرقة فى تقديم عروضها لجمهور محطات المترو بعد إعادة تكوينها تحت اسم «فرقة مسرح الفنان» فى التسعينيات، لتقديم المنودراما عن مشاكل رجل الشارع اليوم، بالإضافة إلى معارض تشكيلية، وقد بدأت مرحلة التشاور للحصول على الموافقة.

هذا، ونلاحظ أن هناك تجارب عربية فى ساحتنا العربية، عند المبدعين العرب، حاولت استغلال المبانى القديمة فى معظم الأقطار، مثل استغلال المخرج التونسى عز الدين جنون حينما قدم عروضه فى مثل هذه الأبنية، ومن الأمثلة على هذا فى مبنى «وكالة الغورى» العتيق فى قاهرة المعز، وكذلك قدم المخرج البحرينى عبد الله السعداوى، والفنان العراقى عزيز خيون، كما قدم عونى كرومى مسرحية (ترنيمة الكرسى الهزاز) فى منزل عراقى قديم.

والآن، بعد استعراض بعض التجارب العربية التى استغلت أشكال الموروث الشعبية المعمارية لاستغلال عبقرية المكان، وكذا استلهام المأثور السمعى، من الممكن البحث عن أمثلة من عاداتنا القديمة الحبيبة إلينا والمأثورة لدينا، التى من الممكن أن تكون مادة خاما للتجريب المعملى المسرحى، حتى يتسنى للمجرب العربى استغلالها للحصول على صورة مسرحية لها خصوصية عربية.

لذا، من الممكن أن تقوم علاقة بين التجريب المعملى فى المسرح والتراث الشعبى على ساحتنا العربية، بعد دراسة الفنون الشفوية والمسموعة كالموسيقى، والإفادة منها من مراكز جمعها وتصنيفها. فمثلا، الأغانى تدرس نصوصها وألحانها للإفادة منها، والموسيقى تدرس آلاتها وطبيعتها للإفادة منها، وكذلك جمع اللهجات المختلفة وطريقة إلقائها وأدائها فى المناسبات المختلفة [٢٤]، وكذلك يمكن الإفادة من طرق الأداء فى مراسم الاحتفالات المختلفة، كالخطبة والزواج وما يقال فيها من تعبيرات [٢٥].

ويختلف الأداء الصوتى فى الأحزان والأفراح، وكذا المناسبات الدينية، ويمكن جمعها واستلهامها وتوظيفها فى الأداء المسرحى الجماعى. فمثلا، يصف لنا محمد فهمى عبد اللطيف طريقة المداحين فيقول:

«وللمداحين فى أدائهم طريقة لا يشاركهم فيها غيرهم، وليس لها شبيه فى أى لون من ألوان الفنون الشعبية، وهى أقرب ما تكون إلى طريقة الإنشاد والترتيل، يعتمدون فيها على براعة التوقيع وحسن التقسيم أكثر مما يعتمدون على نداوة الصوت»[٢٦].

هذا ، ويمكن الرجوع إلى الأداء الدينى عند عرب المغرب فى احتفالات «المولودية»[٢٧] وعرب المشرق، فى طريقة أداء الأذكار «الجماعية»، وغيرها للوقوف على طريقة الأداء المميزة لها.

وقد تتنوع إيقاعات مثل هذا الأداء ـ فى بعض البلدان ـ كما يحدث فى موكب الحضرة الذى يحدد لنا إيقاعها الباحث الليبى الصيد على العيانى فيقول:

«والدفوف بالطريقة السلامية عبارة عن مجموعة من الإيقاعات المتنوعة، تبدأ بإيقاع بطئ يطلقون عليه اسم «نوبة التسليم »، ثم يتبعها بعد ذلك إيقاعات متنوعة، منها على سبيل المثال، العجمية، الفيتورية، المزوغية، المخمسة، والطيارة ،وهذا الإيقاع لا يقدم إلا فى الختام حيث تقفل به جميع الإيقاعات»[٢٨].

ومن خلال ما سبق، يمكن رصد تنويعات الأداء الصوتى للإفادة منها فى تدريبات صوت الممثل الشعبى، وهو الركيزة الأساسية فى الصورة المسرحية للإفادة من المأثور الشعبى المسموع، هذا إلى جانب الغناء متعدد الأصوات للرجال والنساء فى الواحات الصحراوية، الذى أطلعنا عليه الباحث المغربى محمد أديب السلاوى[٢٩].

الأداء الحركى فى الموروث الشعبى:
«أمثلة ونماذج»

يمكن رصد الأداء الحركى فى الاحتفالات المختلفة فى المناسبات المتعددة كى تدخل فى نطاق التجريب المعملى للموروث الشعبى والإفادة منه فى إثراء الصورة البصرية. فعلى سبيل المثال، يمكن الرجوع إلى حفلات العرس فى مجتمع الخليج، ومنها حفلات الفرق الشعبية فى الكويت ـ وغيرها فى مجتمعات الدول العربية ـ والفنون الحركية والقولية [٣٠]، وكذلك طقوس الغوص[٣١].

هذا، ومن الممكن متابعة الأداء الحركى والممارسات التعبيرية الشعبية فى تلك المجتمعات، كمراسم «الختان» وغيرها ، مما رصده لنا جامعو التراث، ومنهم أحمد حلمى العلاف الباحث السورى، وما يحدث فيها من تعبير حركى ومنطوق[٣٢]. ويصف الباحث حفلات العرس وما يحدث فيه من تعبير أخاذ، عندما يتوقف عند أحد أجزاء مراسم هذا الاحتفال، تحت عنوان ما أسماه «بالتفتيلة» قائلا:

«هى عبارة عن اجتماع النساء فى باحة الدار على شكل دوائر متحدة خلف بعضها وبأيديهن الشموع الملونة الجميلة موقدة فترى هذه الدوائر تدور بترتيب ونظام جميل وكلهن فى أفخر الثياب كالحور العين»[٣٣].

ومما سبق، يمكن ملاحظة تشكيلات الرقص والتعبير فيما ورثناه من تعبير حركى، وما نقله لنا الباحث من صورة بصرية يمكن التعامل معها تجريبيا فى الصور المسرحية لمن يشاء أن يستلهم تراثنا الحركى والبصرى، هذا إلى جانب حركة الرقصات المعبرة فى مجتمعاتنا العربية، فى الشرق والغرب. ومن أمثلة التعبيرات الحركية فى الرقص، التى من الممكن أن تكون مادة للتجريب

المعملى فى المسرح، الرقصات على الساحة الليبية العلجية «الجارية» ورقصة الدفوف ورقصة المكارية والككا وغيرها [٣٤]، على أنه لا تفوتنا الإشارة إلى ما وصفه لنا الباحث الإنجليزى إدوارد وليم لين فى وصفه تفاصيل الحياة الشعبية والحرف والاحتفالات، وغيرها مما يزخر بالأداء الحركى، إذ يقول:

«واشتبك رجلان، مسلحان بالسيف والترس، فى قتال مصطنع. وكان هناك رجل آخر يركب حصانا ويلبس لباسا غريبا من جلد الخراف، وقلنسوة جلدية مرتفعة وذقنا مقلدة مضحكة، تتكون من قطع صغيرة من الفتل الصوفية، حسب الظاهر. وشاربين من ريشتين سمراوين وكان الرجل يتظاهر بكتابة «فتاوى» [٣٥].

وفى هذا الوصف ما يضع أيدينا على الموروث الحركى والتشخيص من خلال ما ورد فى الصورة البصرية، بما يمكن أن يكون مادة يستلهم منها المجرب المعملى المسرحى. هذا إلى جانب وصف احتفالات رؤية هلال رمضان ومايحدث فيه من تعبيرات حركية لأصحاب الحرف والمهن التى اندثرت. وكذلك هناك ما وصف لنا من قبل المؤرخين ، من أمثال ابن إياس، لما كان يحدث من تعبير فى الفرجة الشعبية فى احتفالات الشعب [٣٦].

وإلى جانب ذلك، يمكن ملاحظة ألوان من التعبير الحركى والقولى أيضا ، فيما رصده لنا الباحثون من أمثال أحمد رشدى صالح؛ فهو يعلق لنا على الرقص والغناء والتقليد والتمثيل الساخر وبقية فنون «المسخرة الشعبية»، ومن خلال هذا الرصد يمكن ملاحظة أنها كانت تحتوى على الأداء الحركى والتعبير، وذلك عندما يقول:

«إننا نلاحظ أن بعض هذه الفنون بدأ من الممارسات الاعتقادية كالرقص والتمثيل والإيماء ـ وانتهى إلى أن يكون دارجا فى مجال اللعب والتسلية» [٣٧].

ومما لاشك فيه أن الرقص والتمثيل والإيماء بالحركة وكذلك اللعب والتسلية، فنون تكون فيها الحركة من الركائز الأساسية فى التعبير، وهى مجال أيضا لإطلاق خيال مبدعى هذا الفن للتجريب. هذا وقد رصدت أشكال من السلوك الاجتماعى وبعض التقاليد كالسلام والتحية واحترام الكبير .. إلخ، وكلها مما يجعل الحركة العنصر الأساسى فى هذا السلوك المرئى. هذا، ويمكن ملاحظة ملامح التعبير الحركى فى بعض العادات والتقاليد الموروثة التى سجلها لنا كثير من الباحثين لاستغلالها فى ضبط الأداء فى الصورة المسرحية «المنتقاة»، مثل عادة الثأر التى يحمل فيها المتهم ملاءة بيضاء يلف بها جسمه حينما يذهب إلى أهل الضحية من أجل القصاص.

وقد سجل كثير من الدراسات والأبحاث مثل هذه السلوكات الموروثة فى المجتمع الصحراوى، مثل محاكمات القضاء العرفى، ومنها طقوس البشعة التى تشبه جهاز «كشف الكذب» فى المجتمع الحضرى [٣٨]، ويمكن للمجرب أن يجسد هذه السلوكات بالحركة التعبيرية والموسيقى، إلى غير ذلك.

الأزياء والإكسسوار فى الموروث الشعبى:

تناول كثير من الأبحاث تصميم الأزياء فى عصورها المختلفة. وقد جاء فى (الخطط التوفيقية) لعلى مبارك وصف للملابس فى عصر المماليك للقادة والعسكر، وحدد ألوانها والخامات المصنوعة منها، إضافة إلى طريقة تصفيف شعورهم.... إلى غير ذلك [٣٩]. وهذا

يفتح المجال أمام المصمم بالالتزام بخطوط زى العصر من خلال رؤية تلخص التفاصيل، مما قد يسهل عملية الإنتاج، فقد ورد فى أحد الأبحاث عن الأزياء باهظة التكاليف ما يلى:

«ذكر ابن بطوطة فيما شاهده من أزياء القضاء فى مصر أن قاضى الإسكندرية عماد الدين السكندرى كان يلبس عمامة تخالف غيرها من العمائم المعتاد لبسها إذ ذاك، وقال: لم أر فى مشارق الأرض ومغاربها عمامة أعظم منها، رأيته يوما قاعدا فى صدر محراب، وقد كادت عمامته تملأ المحراب»(٤٠).

ويمكن الرجوع إلى المراجع التى عملت على توثيق الأزياء للطبقات المختلفة وفى البيئات العربية، وملاحظة تطورها، ومنها ما سجله لنا الباحثون المدققون من أهل الثقة، مثل السورى أحمد حلمى العلاف - صاحب كتاب (دمشق فى مطلع القرن العشرين) - ومثل إدوارد وليم لين، كما ذكر سابقا كتاب (الخطط التوفيقية)؛ وتاريخ الطبرى وغيرهم - فى مصر - وحديثا سعد الخادم. ويمكن الرجوع إلى نماذج الأزياء التى سجلها هؤلاء «بالرسم والتصوير»، وكذلك يمكن الرجوع إلى ما سجله لنا الباحث صفوت كمال فى كتابه الذى يتناول أبناء الخليج من ذوى المهن المختلفة. هذا إلى جانب بعض الباحثين العرب الذين بحثوا فى هذا المجال فى الفترات المتتابعة وفى الأقاليم المختلفة، هذا إلى جانب تنوع وتطور «موديلات» الأحذية عبر العصور للإفادة منها (٤١).

معملية التجريب والأثاث الشعبى المتوارث:

يمكن ملاحظة تفاصيل الأثاث والأدوات المنزلية والفنون التطبيقية التى تستعمل كإكسسوار، والتى أبدعها الوجدان الشعبى، وسجلها لنا الكثيرون مما ذكرناهم سابقا . ويمكن للمجرب المسرحى المعملى الرجوع إلى مثل هذه المراجع للاستعانة بها فى حقل تجاربه، حتى تكون مرتكزا للصدق التاريخى، مما يتيح له الوعى بالخامة لتصبح مصدرا للإبداع الفنى والتجريب وأمانته لتصوير الفترة من أجل الدقة، ثم إتاحة مجال للإبداع فى تشكيل الخامة حينما يمسرحها.

نماذج من المأثور المرئى

بوصفها مرتكزات لمعملية التجريب المسرحى:

لقد حفظت لنا وثائق المؤرخين الكثير من وصف الاحتفالات الشعبية والرسمية فى شتى المجالات الرياضية والاجتماعية والدينية، كاحتفالات سفر المحمل الشريف وعودته، وغيرها من الاحتفالات الشعبية فى المناسبات المختلفة، ومنها وصف احتفال عرس «قطر الندى» ابنة خمارويه «الطولونى» إلى ابن على بن المعتضد الخليفة الجديد فى بغداد، وجاء فى الوصف ما يلى:

«وصحت بغداد ذات يوم على موكب مصرى عجيب... عدد كبير من الفرسان على سروج مذهبة يلبسون الديباج والحرير وبيدهم حراب من فضة، يتبعهم غلمان...من الروم ومن ورائهم ما يربو على الخمسين دابة عليها لجم ذهب أو فضة محملة بأثمن العطايا»(٤٢).

وهكذا، نرى فى مثل هذا الوصف - منهلا ثريا فى الموروث المرئى لمبدع التجريب عندما يحاول تلخيصه فى الصورة المسرحية، هذا ويصف لنا الجبرتى أحد المواكب الشعبية الدينية، وهو أحد الاحتفالات بسيدى على زين العابدين بن الحسين (رضى الله عنه)، حينما أشرف على تجديد مقامه عثمان أغا المتولى فيقول:

«فاجتهد عثمان أغا فعمره وزخرفه وبيضه وعمل به سترا وتاجا ليوضعا فى المقام وأرسل

ونادى فى الطرق الشيطانية المعرفين بالأشاير وهم السوقة وأرباب الحرف المرذولة الذين ينسبون أنفسهم لأرباب الضرائح المشهورين، واجتمعوا... بأنواح من الطبول والمزامير والبيارق والأعلام والشراميط والخرق الملونة والمصبغة ولهم أنواع من الصيوح والنياح والصراخ الهائل» (٤٣).

ومن الممكن أن يكون هذا الوصف أحد المنابع التى تثير خيال المبدع لإبداع التشكيلات اللونية للملابس والبيارق والأعلام، ليصنع تداخلا حركيا وصوتيا يثرى إبداعه المرئى. ومن قبل سجل أبو الفرج الأصفهانى وصفا مرئيا لتحليل المضحكين والمندرين، عندما تعرض لتسجيل أشعب بن جبير المضحك فقال:

«ألبس تبانا، وهو نوع من السراويل القصيرة، تصل إلى الركبة أو ما فوقها وتستر العورة، وجعل فى التبان ذنب قرد وشدت رجليه أجراس ووضعت فى عنقه جلاجل ـ فدخل وهو عجب من العجب» (٤٤).

ويمكن إضافة هذا الوصف إلى المأثور المرئى الذى سجلته لنا كتب التراث كى يلهب خيال المجرب المعملى المسرحى، ليضع يده على الوصف الأمين ليرتكز عليه، فهذه الإكسسوارات والملابس قد تعتبر الشكل الذى يكون علاقة مع الأرضية، أى المنظر المسرحى، ليعمل على تكاملية الصورة المسرحية، ومن ثم يمكن اعتبار المثال السابق إحدى مفردات التراث المرئى الموثق.

وإلى جانب هذا، تحتوى كتب توثيق التراث المرئى والشفاهى على أمثلة كثيرة، منها ابن إياس وغيره، وخصوصا وصف مباريات التحدى والمسامرة وغيرها (٤٥).

ويمكن الرجوع إلى وصف العادات والتقاليد للإفادة منها، مثل عادة السبوع والختان والميلاد والزواج وغيرها، ويمكن أن نورد منها وصفا لحفلات الزواج فى القرن الماضى، وجاء هذا الوصف تحت عنوان: «عرس على ضوء المشاعل» كما يلى:

«كان الموكب يتقدم ببطء شديد على النغمات... تحاكى صوت باب بئر... وكان المتسببون فى الضوضاء، وهم نحو عشرين شخصا، يسيرون وقد أحاط بهم رجال يحملون حرابا من اللهب.. ويلى هؤلاء صبية يحملون شمعدانات ضخمة تضئ شموعها كل ما حولها. واستمر المتصارعون يعرضون ألعابهم طيلة الفترات العديدة التى كان فيها الموكب، وكان بعضهم يسيرون على عكاكيز حديدية مرتفعة ويزينون رؤوسهم بالريش ويتضاربون بالعصى الطويلة، وبعيدا عنهم نجد شبابا يحملون الرايات والعصى وقد علتها الشعارات والمدائح المكتوبة بالخط المذهب على نحو ما يشاهد فى أعياد النصر الرومانية، ثم آخرون يحملون شجيرات مزدانة بأكاليل الزهور والتيجان، وقد تجملت فوق ذلك بالشموع المضاءة والكرات البراقة وكأنها شجرة عيد الميلاد... ووسط هالة كبيرة من أنوار المشاعل والشمعدانات والمصابيح كان الشبح الأحمر الذى لمحته من قبل يتقدم فى بطء ولم يكن سوى الزوجة الجديدة أى العروس» (٤٦).

ومن الممكن اعتبار ما سبق خامة جيدة يفيد منها المبدع المسرحى، إلى جانب إفادته من التراث التعبيرى فى الاحتفالات الشعبية (٤٧) التى مازالت بقاياها قائمة فى بعض مدن القنال، مثل الاحتفال بحرق دمية اللورد اللنبى قائد قوات الاحتلال فى الشرق العربى عام ١٩١٧، بوصفه رمزا للاستعمار، وما يقيمه شعب بورسعيد من طقوس ليلة شم النسيم «عيد الربيع» وما يحدث فيها من تعبير جماعى حركى وغنائى، يقوم

بالتمثيل فيه أبناء الشعب فى كل حى من الأحياء. وهذا الطقس شبيه بما تقيمه مدينة بالنثيا الإسبانية كل عام، كذلك يشبه ما يقام فى مهرجانات الشعب اليوغوسلافى الفنية، خاصة مهرجان «سبليت» الذى يقام فى شهر مارس من كل عام؛ حيث يقيمون طقسا بعنوان «الرجل القش»، وقد أشارت إحدى الدراسات إلى أنه فى احتفال عام ١٩٥٣ صنع الشعب تمثالا لإنسان من القش، وأطلقوا عليه فى ذلك العام اسم «الأمير دوان»، رمزا للعدوان على مصر، وتلقفته ألسنة الناس بالقفشات والنكات اللاذعة (٤٨).

ويمكن إفادة المجرب المعملى المسرحى العربى من جمع الموروث فى ألعابنا الشعبية فى الدول العربية واستغلالها فى تدريب الممثل، من خلال البحث عن منهج له خصوصية محلية، وذلك لتنمية الخيال المسرحى، كما فعل الفنان البرازيلى أوجستو بوال الذى ذهب إلى ريف مدينة بيرو. كما يمكن أن يستغل موروثنا الغنائى فى تدريب صوت الممثل، واستخدام منهج الاستبصار الذاتى والتفريغ النفسى للحصول على الاسترخاء النفسى الذى يؤثر بلا شك على الاسترخاء الجسدى، والتدريب على ارتجال موضوعات نابعة من الحكايات والتراث الشعبى للتدريب على التدفق والانطلاق وكسر الخجل الناتج من التقاليد المتزمتة فى بعض المجتمعات، ويمكن استغلال موضوعات من المسرح المرتجل الشعبى فى البيئات الشعبية (٤٩)، ويمكن الارتكاز على نظرية الإدراك الحسى عند العالم الإسلامى الشيخ الرئيس ابن سينا فى تنمية الإحساس عند الممثل، وذلك بتحليل نماذج من الأداء الشعبى عند الحكواتى وما شابهه فى التراث لمعرفة الحواس الظاهرة والحواس الباطنة عند الإنسان، حتى تتاح فرصة معملية التجريب فى الأداء الشعبى من حيث هو موروث سمعى يعشقه الشعب. والآن، بعد عرضنا مفردات المأثور الشعبى الشفاهى، القصصى والغنائى(المسموع)، ومفرداته المرئية من الموروث من الفن التشكيلى كالزخرفة وفن الخط... إلخ، والفنون التطبيقية (كالملابس والأزياء ـ والأسلحة.. وغيرها)، من الممكن القول إن ضبط العلاقة بين معملية التجريب وجماهيرية المأثور، قد تعنى إمكان التحكم فى التجريب المعملى؛ ليس فى المأثور الشفاهى كالسيرة وحسب، بل فى بقية عناصر التجسيد المرئى للصورة المسرحية التى تجسد السيرة أو الحكاية، إذا تناولنا أيا منهما. ويجب أن يتسق التجريب فى المنظر المسرحى المستوحى من السيرة، فى موقف ما مثلا، وكذا التجريب فى مفردات الصورة التى تجسدها، مع التجريب فى استلهام السيرة أو مقطع منها، حتى يتسق المسموع مع المرئى. فليس لنا أن نجرب فى المسموع ونترك المرئى، حتى لا يحدث خلط وتناقض فى الطرح أو الرؤية، ولن يتأتى هذا إلا بالوعى بماهية المفردات وكيفية التعامل معها، ثم بالفهم والمعرفة الكافية بالمصادر، للوصول إلى الدقة التاريخية، واستخدام الخيال للمبدع الواعى لضبط هذه العلاقة حتى لا يحدث خلل فى التوصيل والتواصل.

ملاحظة:

ـ استعنت فى هذا البحث بمعلومات من الجمع الميدانى لطلاب مختبر اليرموك المسرحى فى الفترة من ١٩٨٣ ـ ١٩٨٧، حينما عملت محاضرا بقسم المسرح بكلية الآداب، من خلال ما طرحته على طلبة البكالوريوس بعنوان «البحث عن الملامح التشخيصية فى الظواهر المسرحية الشعبية». والطلبة آنذاك هم، محمد الصمادى، ومحمد الضمور، وعبد الحكيم حرب، وناجح محمود، وصبرى العتوم، منور الربيعات ومحمد ياسين نصار، ومحمد خير، وحسين نافع، وحسين الخطيب وغيرهم. وشكرا لهم.

الهوامش:

(١) إبراهيم أنيس وآخرون ـ **المعجم الوسيط** دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٣، جـ١ ط ١، ص ٦٢٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١٥.

(٣) صفوت كمال: **مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي**، وزارة الإعلام، الكويت سنة ١٩٨٦، ط ٣، ص ٢٣.

(٤) محمود زيدان، وليم جيمس، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٥٨ ص ٦١.

(٥) انظر: عمر عبد الرحمن الساريسي: **الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني**، دار الكرمل، عمان، سنة ١٩٨٤، ص ٤٦.

(٦) المرجع نفسه، ص ٥٥.

(٧) شريط ڤيديو منهج تدريب الممثل، مركز البحث والتطوير، جامعة اليرموك، عمان ـ إربد سنة ١٩٨٦.

(٨) مفيد حوامدة: **البحث عن مسرح**، دار الأمل، إربد سنة ١٩٨٥.

(٩) فوزي العنتيل: **الفولكلور ما هو**، دار النهضة العربية، سنة ١٩٧٧، ص ١٩.

(١٠) المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، **العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي**، القاهرة، تشرين أول سنة ١٩٧١، ص ٨، ٩

(١١) عبد اللطيف البرغوثي، **الفلكلور والتراث**، عالم الفكر، الكويت، المجلد السابع عشر، العدد الأول، أبريل سنة ١٩٨٦، ص ٩٥.

(١٢) انظر: شوقي عبد الحكيم **موسوعة الفلكلور والأساطير العربية**، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٢، ط ١، ص ٦.

(١٣) انظر: يوسف إدريس، **الفرافير**، مكتبة مصر، القاهرة سنة ١٩٨٤، ص ٢١.

(١٤) انظر: **مقالات عن المسرح العربي المعاصر**، مجلة «الأقلام»، عدد خاص بالمسرح، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، عدد ٦ مجلة آذار سنة ١٩٨٠.

(١٥) انظر: عبد الحميد يونس، **الظاهر بيبرس في القصص الشعبي**، دار القلم، مكتبة النهضة المصرية، «المكتبة الثقافية» د: ت عدد ٣، ص ١١١.

(١٦) فاروق خورشيد: **أضواء على السيرة الشعبية**، القاهرة، دار القلم، سنة ١٩٦٤، ص ٣٩.

(١٧) محمد نهير: **المسرح المغربي والبحث عن هوية ـ التأسيس**، المغرب، مكناس، سنة ١٩٨٧، ص ٣٥.

(١٨) عبد الرحمن بن زيدان: **أسئلة المسرح العربي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٧، ص ٤٥.

(١٩) انظر: محمد نهير **التأسيس**، مرجع سابق، ص ٦٣.

(٢٠) انظر: محمد أديب السلاوي، **الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث**، دائرة الشئون الثقافية، بغداد، سنة ١٩٨٣، ص ٥٢، وما بعدها.

(٢١) انظر: عبد الكريم برشيد، **حدود الكائن والممكن**، دار الثقافة، الدار البيضاء.

(٢٢) صفوت شعلان: **المسرح**، نادي المسرح القومي، القاهرة، سبتمبر ١٩٧٩، عدد ٢، ص ٤٩.

(٢٣) انظر: حمدي الجزار، **نادي المسرح**، قصر ثقافة البدرشين، الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية، مايو سنة ١٩٩٤، ص ٤.

(٢٤) انظر: إسماعيل بن علي الأكوع، **التقاليد اليمنية**، المنظمة العربية للتدريب والثقافة والفنون، مرجع سابق، ص ٤٤٤.

(٢٥) انظر: **العادات والتقاليد في المناسبات المختلفة**، المرجع السابق، أبحاث متنوعة.

(٢٦) محمد فهمي عبد اللطيف: **ألوان من الفن الشعبي**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المكتبة الثقافية، مصر، يونية ١٩٦٤، ص ١٣.

(٢٧) انظر: محمد أديب السلاوي ـ مرجع سابق ص ٥٧.

(٢٨) الصيد على العياني، **تأملات في الرقص الشعبي**، دائرة التأليف والترجمة والنشر، الجمهورية العربية الليبية، العدد الأول سنة ١٩٧١.

(٢٩) انظر: محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص ٥٠.

(٣٠) انظر: صفوت كمال، مرجع سابق، ص ١٥١.

(٣١) انظر: المرجع نفسه، ص ١٨٥ وما بعدها.

(٣٢) انظر: أحمد حلمي العلاف، **دمشق في مطلع القرن العشرين**، دار دمشق، دمشق، سنة ١٩٨٣، ط ٢، ص ٧٦ وما بعدها.

(٣٣) المرجع السابق، ص ١٠١.

(٣٤) انظر: الصيد على، مرجع سابق، ص ٧١، وما بعدها.

(٣٥) إدوارد وليم لين، **المصريون شمائلهم وعاداتهم**، ت: عدلي طاهر نور، دار النشر للجماعات المصرية، ١٩٧٥، ط ٢، ص ٤٠٨.

(٣٦) انظر: المرجع السابق، ص ٣٩٩.

(٣٧) أحمد رشدى صالح: **الأدب الشعبى**، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٢٣.

(٣٨) انظر: محمد أبو حسان، **تراث البدو القضائى نظريا وعمليا**، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الأردن، د: ت، «طقوس الجاهر، العطوة..».

(٣٩) سعد الخادم: **الأزياء الشعبية**، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، المكتبة الثقافية، سنة ١٩٦١، عدد ٤٩، ص ١١.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٥.

(٤١) انظر: المرجع السابق، ص ٥٣ ـ ٦٧.

(٤٢) محمود أحمد الحفنى: **ثلاثة أعراس أودت بالخزانة إلى الإفلاس**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، القاهرة، يونيو ١٩٦٨، ص ٤٠.

(٤٣) عبد الرحمن الجبرتى: **تاريخ الجبرتى**، كتاب الشعب، القاهرة، ١٩٥٩، جـ ٧، عدد ٤١، ص ٨٠٠.

(٤٤) أبو الفرج الأصفهانى: **الأغانى**، دار الكتب المصرية، القاهرة، جـ ١٩، ص ١٧١.

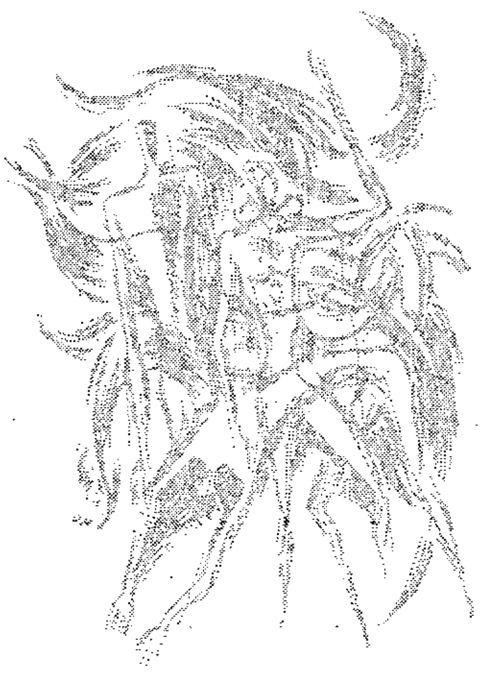
(٤٥) انظر: محمد أحمد بن إياس الحنفى المصرى: **بدائع الزهور فى وقائع الدهور**، كتاب الشعب، القاهرة، سنة ١٩٦١، عدد ١١٧، ص ٨٦٢.

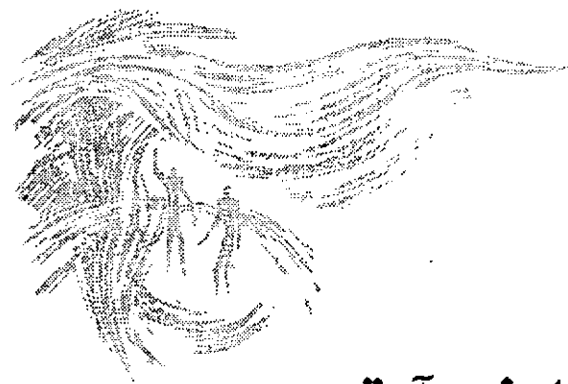
(٤٦) جيرار دى نرفال: **رحلة إلى الشرق**، ت: كوثر عبد السلام البحيرى، م. سهير القلماوى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة . د.ت ، ص١٢٧ ـ ١٢٨.

(٤٧) انظر: عبد الرحمن عرنوس: **الارتجال وفن التمثيل**، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون، القاهرة، سنة ١٩٩٠، ص ١٠٩.

(٤٨) انظر: عبد المنعم حسن، **الفنون الشعبية فى يوغسلافيا**، دار المعارف، مكتبة الثقافة الشعبية، د: ت، ص ٩٧.

(٤٩) انظر: **منهج تدريب الممثل** بمختبر جامعة اليرموك المسرحى، نادى المسرح، مرجع سابق، ص ٢٦.





أنطونين آرتو* وحلم جزر بالى

كابيل برونكو**

«إن مسرحاً لايذخر بالسحر لايعتبر مسرحاً»

أ . آرتو

إن أهم ما كتب عن المسرح فى القرن العشرين على الإطلاق، هى كتابات أنطونين آرتو كما قال عنها چان لوى بارو، معتبراً إياه واحداً من أعظم مؤثرات المسرح الشرقى على الغرب، وهو بصدد الحديث عن مجموعة المقالات المكونة للكتاب الذى نشر تحت عنوان المسرح وقرينه عام ١٩٣٨.

وفى الحقيقة، يصعب حصر تأثير آرتو على الاتجاه الذى اتخذه المسرح الفرنسى؛ وذلك لما لآرتو من صلات بڤيلار وديولان وبارو وآخرين من المخرجين والكتاب المسرحيين الشبان: بل إن تأثيره ربما اتسع ليشمل بلداناً أخرى غير فرنسا على مدى العشرين أو الثلاثين عاماً الماضية. ويشكل عمل آرتو المفتاح للمنطقة الفاصلة بين الشرق والغرب فى المسرح، وذلك بسبب رؤيته النقدية التى ترتكز على تصور للمسرح يميز بين نمطين:

الأول؛ سيكولوجى، هامشى، ذهنى، وغير ميتافيزيقى. أما الثانى؛ فدينى، متكامل، ميتافيزيقى وحسى. والفقرة الافتتاحية لمقال آرتو المسمى «عن المسرح فى بالى» ليست مجرد مقدمة، بل فى وسعنا

* ولد آرتو فى مرسيليا يوم ٤ سبتمبر ١٨٩٦ وتوفى سنة ١٩٤٨. كان ممثلا ومخرجاً وكاتباً مسرحياً وشاعراً ومنظراً للحركة السوريالية. حاول زحزحة المسرح البورجوازى الكلاسيكى بما أسماه «مسرح القسوة» ويمثل تجربة فى البدائية والطقوسية تسعى إلى تحرير اللاوعى وكشف الإنسان أمام نفسه. أمضى آرتو شبابه فى الشرق الأوسط، واهتم بالتصوف، وكان يعانى من اضطرابات عقلية أودعته المصحات العقلية أكثر من مرة؛ كان آخرها قبل موته بسنوات قليلة. وقد انفصل آرتو عن السورياليين عندما تحول قائدهم الشاعر أندريه بريتون إلى الشيوعية. وكان آرتو يعتقد أن قوة الحركة تكمن فى عدم انشغالها بالسياسة، فانضم إلى المسرحى روجير ڤيتراك الذى كان قد انفصل عن السرياليين هو الآخر، وعملا معاً فى مسرح ألفريد جارى الذى لم يعمر طويلاً. ومع أن أعمال آرتو كانت فاشلة جماهيرياً وعلى مستوى النقاد، فإنه كان ذا أثر عظيم على مسرح العبث وكتابه. [عن دائرة المعارف البريطانية].

** المقال المترجم هنا منقول عن كتاب ليونار كابيل برونكو (PRONKO) المسرح من الشرق والغرب. Theater East and West,Unio.Of california Press, London: 1967

ترجمة سمية يحيى رمضان: مدرس، مركز اللغات والترجمة، بأكاديمية الفنون .

اعتبارها ملخصا وتعريفا وبرنامجا للعودة إلى الميتافيزيقيا والتراث والمسرح الكامل. يقول آرتو:

«إن هيئة المسرح في بالى، التى تحتوى الرقص والغناء والمايم وقليلاً من المسرح ـ كما نعرفه فى الغرب ـ تعيـد المسرح، من خـلال الطقـوس الاحتفالية القديمة التى أثبتت فاعليتها، إلى «قدره الأصلى»، مستخدمة كل هذه العوامل منصهرة فى منظور من الهلوسة والخوف» (١).

إن المسرح فى بالى يقدم، كما يقول آرتو، تجربة مسرحية متعلقة؛ من الممكن أن تسمى «ميتافيزيقيا نشيطة» *، فالتجربة تستخدم كل السبل المتاحة للمسرح من خلال منظر محكوم باحترام الجذور شبه الدينية والاحتفالية للدراما. لقد كتب آرتو هذا المقال (وهو مقال طويل نشر الجزء الأول منه فى «النوفيل ريفو فرانسيز» بعدما شاهد الراقصين البالينيزيين ** فى معرض المستعمرات *** عام ١٩٣١ فى باريس، ويعتبر إلى جانب مقالين آخرين («المسرح الشرقى والمسرح الغربى» و«الميتافيزيقيا والإخراج») أهم شهادة على حلم آرتو بمسرح مستوحى من جزر بالى. هذا لاينفى أن الإشارات إلى بالى والدراما الآسيوية الأخرى تتواتر فى كل مقالات كتاب (المسرح وقرينه)، كما أن الروح الموحية لجماليات المسرح عامة، التى تبناها آرتو، تابعة من مفاهيم استنبطها وربطها بالرقص والدراما فى جزر بالى.

لم يكن رجل الخامسة والثلاثين الذى جلس فى صيف ١٩٣١ فى مسرح البندپيو فى السرادق الهولندى فى معرض المستعمرات حديث العهد بفنون الشرق وأساليبه. لقد أهلته سنين طويلة أمضاها فى القراءة المتنوعة، كما أهله ميله الطبيعى لكل ما هو صوفى النزعة وسحرى، والتزامه بمفهوم أن حياة الإنسان الداخلية هى الأسمى، وقناعته المتشددة بأن الغرب ما هو إلا «قبر مدهون بالجير»، مكان «للكلاب» و«الفكر المتعفن»، خانق للروح، أضف إلى هذا فشله ـ ممثلا ومخرجا ـ كل هذه الأسباب مجتمعة أهلته للتجربة التى جعلت منه أعظم «ميتافيزيقى المسرح» فى القرن العشرين.

لقد كان آرتو مجنوناً بالشرق حتى قبل لحظة الكشف التى واتته فى صيف ١٩٣١. حضر آرتو أول عرض لمسرح الشرق الأقصى فى الأتيليه عام ١٩٢٢، عندما كان عضواً فى فرقة ديولان ***، وكان العرض قد أقيم فى مرسيليا أمام منظر لعدد من معابد انجكور أعيد بناؤها لعرض الفرقة الكمبودية. وكان آرتو فى ذلك الوقت على دراية كبيرة بهذا المجال، كما كان على قناعة بأن التجديد المستقبلى فى المسرح وولادته من جديد تنبعان من اتجاه الشرق.

قال عنه واحد من الذين كتبوا سيرته:

«إنه كان مهوساً بالتقنية والأقنعة المستخدمة فى مسرح بالى والمسرح الصينى، وكان يقرأ عنهما الكثير ويتذكر الكثير، ولم يكن يكف عن الحديث عنهما» (٢).

فى عام ١٩٢٢ كتب آرتو لأحد أصدقائه، يصف عمل ديولان، بحماس:

«إن الديكور أكثر رمزية وأكثر اهتماماً بالأسلوب منه فى الفيوكولوبييه ****. إن مثاله الأعظم

---

* الأصل Metaphysics- in - action

** نسبة إلى بالى وقد آثرت الاحتفاظ بالنطق الغربى لما قد يستدعيه الشكل العربى من معان أخرى، فى حرف القارىء، عن المعنى ولو لحظياً مثال: «المعتقدات البالية القديمة» الذى سوف يجئ بعد ذلك فى النص. [المترجمة].

*** معارض حية للحياة أو التجارة أو الزراعة فى المستعمرات، كانت تقام فى فرنسا واشتركت فيها مصر عام ١٨٨٩. انظر: تيمونى ميتشل استعمار مصر [المترجمة].

*** شارل ديولان (١٨٨٥ ـ ١٩٤٩) أسس فرقته التى اعتبر مسرح الأتيليه مقرا لها عام ١٩١٨. وسرعان ما لقيت النجاح باعتبارها أكثر فرق فرنسا تنظيماً وإبداعاً. تأثر بكوبو الذى عمل معه فى فرقة الفيوكولومبييه. وأصبح مديراً للكوميدى فرانسيزعام ١٩٣٦. كان أستاذاً فذاً لفن التمثيل وتدرب فى المدرسة الملحقة بالمسرح الكثيرون من ممثلى فرنسا [عن قاموس المسرح لجون راسل تايلور. داربنجوين للنشر ١٩٦٦ـ [المترجمة].

**** Vieux - Colombier الفرقة التى كان ديولان أحد أعضائها المؤسسين مع كوبو، ثم أسس بعدها فرقته التى انضم لها آرتو فى مسرح مدرسة الأتيليه (Theatre de l'école de l'atelier) [المترجمة].

[ديولان] هو الممثل الياباني الذى يمثل دون مساعدة العناصر الأخرى»[٣]

وقد قال ديولان نفسه، وهو يسترجع حماس آرتو الشاب للمسرح الشرقى، وكان الحديث لروجيه بلان بعدها بسنوات:

«فى حين كنت أنا فى بداية الجذابى نحو تقنية المسرح الشرقى، كان هو قد قطع شوطا أبعد منى فى هذا الاتجاه، وكان ذلك يورطه من وجهة نظر عملية فى مواقف خطرة. كان يمثل على سبيل المثال دور رجل الأعمال فى مسرحية بيراندللو (متعة الشرق pleasure of The East)، فظهر على خشبة المسرح ذات أمسية وعلى وجهه مكياج مستوحى من الأقنعة الصغيرة التى يستعملها الممثلون الصينيون للاحتذاء بها وهم يضعون مكياجهم، وهو مكياج رمزى لايليق بمسرحية حديثة بالطبع»[٤].

فى عام ١٩٢٤، تعرف آرتو على كل من بريتون، أراجون، دينو، وفيتراك ممن شكلوا نواة الحركة السوريالية وصار عضواً نشيطاً فى الحركة.

وقد ظهر العدد الثالث من مجلتهم «الثورة السوريالية» (La Revolution surréaliste) تحت إدارته، وكتب هو معظم مقالات هذا العدد التى نسب بعضها إلى أعضاء آخرين فى المجموعة، فوصف أحدهم العدد بأنه «تمجيد للشرق وقيمه» [٥] و[٦].

وتؤكد مقالتا آرتو، فى هذا العدد، «خطاب لمدارس بوذا» ،«الخطاب للدلاى لاما»، كل الجوانب السلبية والجوانب الإيجابية التى وجدها السورياليون فى النموذج الشرقى؛ إذ تؤكد ـ من ناحية ـ القوة المدمرة والبربرية التى بدأت من المادية ومن المنطق ومن مفاهيم الفلسفة الوضعية اليقينية * ، التى اعتبروها نموذجاً لأسلوب الحياة الغربية. وتؤكد ـ من ناحية أخرى ـ الدعوة للروحانية والوحدة، الدعوة للحياة الداخلية وإلى نوع من الفن يعكس هذه الحياة الداخلية. لقد كان السورياليون معجبين بكل من الشرق الذى يمثله بوذا والآخر الذى يمثله أتيللا **.

يقول آرتو فى خطابه، محدثاً الدلاى لاما:

«نحن خدمك الأوفياء أيها اللاما العظيم، أعطنا، ابعث لنا من نورك فى لغة تستطيع فهمها العقول الأوروبية الملوثة، وإن كان ضروريا، غير من أرواحنا واجعل لنا أرواحا تتجه إلى العلى الأسمى؛ حيث تنجو روح الإنسان من العذاب»[٧].

ويتوجه بالدعاء لبوذا بأن «يجئ كى يحطم بيوتنا».

لقد كان ولاء آرتو للشرق أقوى من ولائه للسورياليين ، وكان لابد لمن هو على مثل تمسكه بفرديته والانحياز لأفكاره، أن يترك المجموعة أو يطرد منها.

وقد نقدهم آرتو بقسوة بالغة فيما بعد، وانتقد انتماءاتهم السياسية واقتصار محاولاتهم على الثورة الاجتماعية والتزامهم بكل ما هو فيزيقى ، فى حين إن الثورة العظمى والحقيقية التى ارتآها آرتو كانت تعنى له الثورة فى الروح، ومن أجل التحول والاستحالة فيما أسماه الروح. وهذه نقطة مهمة فى اعتقادى؛ لأنها

* فلسفة أوجست كونت التى تعنى بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب، «مهملة كل تفكير تجريدى فى الأسباب المطلقة، وهى تطوير لا«سان ـ سيمونية» التى عرفتها مصر على يد مستشارى إسماعيل الفرنسيين [المترجمة].

** مليك وقائد قبائل الهانس من ٤٣٤ حتى ٤٥٣. والهانس شعب رعوى من شمال وسط آسيا تسبب فى خسائر فادحة للإمبراطورية الرومانية الشرقية، ووصلت جيوشه حتى أورلينز. وكان يسمى «بلاء الرب»، وكانت الإمبراطورية تدفع له جزية ٧٠٠ رطل من الذهب. الإشارة فى هذا السياق غريبة.

تؤكد نوع الثورة التى تمناها آرتو للمسرح. لقد اعتقد آرتو أن التغيرات الفعلية، كما فى حياة الإنسان، لاتنتج إلا من تغير جذرى فى الظروف الداخلية. يقول آرتو عن السوريالية إنها:

«لم تكن [بالنسبة إليه] أبداً أكثر من نوع جديد من السحر، من الخيال والأحلام، من تحرر اللاوعى وهدفه أن يطفو على سطح الروح بكل ما هو ـ فى العادة ـ مخبأ، وهو أمر من الضرورة أن يأتى بتحولات عميقة على مستوى المظهر، فى القيمة السيمنطيقية وفى رمزية الإبداع»(٨).

لقد كان آرتو مشغولاً طيلة حياته بما أسماه «ثقافة السحر»، وسافر لهذا الغرض بالذات إلى المكسيك فى عام ١٩٣٦، وعاش مع هنود التاراهورا وتعاطى أعشابهم المخدرة، وشاهد رقصاتهم الطقوسية، فى محاولة منه أن يفقد الشعور بذاته، ويذوب ويتماثل مع الجبال والطبيعة الخشنة من حوله؛ إذ أحس أنها تخاطب أساه الداخلى. ولو أن آرتو أتيحت له فرصة تعرف ثقافة بالى السحرية بالقدر نفسه، وهى ثقافة متكاملة ومتمحورة تماماً حول الدين، كما أنها ثقافة أكثر تعقيداً من ثقافة التراهوماراس، لأشبعه ذلك بشكل أكثر عمقاً. إن بالى تمثل ثقافة شاذة فى عالمنا اليوم؛ فهى حضارة عاشت بضع مئات من السنين بجانب حضارات أخرى مختلفة عنها تماماً. ومع ذلك، استطاعت الحفاظ على نقائها، وربما يرجع ذلك إلى مرونتها الفائقة؛ فأهل بالى يستقبلون المؤثرات الخارجية ويتمثلونها تماماً، حتى لتصبح جزءاً من الثقافة البالينيزية الأصلية.

ولاشك أن هذه القدرة المدهشة على الاستيعاب مع الاحتفاظ بالنقاء، يمكن ردها إلى الدين الذى يؤلف بين مظاهر الحياة المتعددة فى الجزيرة. إن المرء لايشعر فى أى مكان آخر غير بالى بمظاهر الحياة المختلفة وقد تركزت حول الحياة الدينية؛ فمن المحال أن يفصل المرء فى بالى بين ما هو دينى وما هو غير دينى أو دنيوى. إن كل ما يفعله الإنسان، سواء كان عملاً أو لهواً، وسواء كان تتاجه اللذة أو الألم، له علاقة بالآلهة، ويؤدى فى سبيل الآلهة؛ فإذا رقص فإنما يرقص للآلهة حتى يفرحها ويريها مدى ابتهاجه بأنه ينتمى لبالى، ويعبر لها عن امتنانه من أن وطنه هو تلك الجزيرة البديعة، ولو كان الوقت وقت فاقة وشدة فهو يرقص ليستثير عطف الآلهة ومساعدتها.

إن الراقص البالينيزى ليس راقصاً محترفاً بالمعنى الغربى للاحتراف. وهو نادراً ما يقيم حياته على الرقص، وفى الغالب يعمل فى الحقول أو القرى، وعليه أن يترك عمله عندما ينزل سائح إلى الجزيرة ليؤدى رقصته أمام الضيف دون مقابل. أما ما قد يدفعه الزائر فيذهب إلى صندوق النذور فى المعبد، ويستعمل لشراء ملابس جديدة للراقصين، أو آلات جديدة للجاملان (الفرقة العازفة على الأجراس قرصية الشكل Gongs)، أو لصيانة الآلات القديمة. وربما كانت أكثر التحولات إبهاراً فى عالم المسرح على الإطلاق، هى تلك التى تحدث عندما يتحول المحارب البطل، ذو العينين الواسعتين المشدود عوده كالوتر وهو يرقص رقصة الباريز (Baris) فى حال انتهاء الرقصة، إلى تلميذ ضحوك أو فلاح خجول، دون أن يرفع مكياجاً عن وجهه لأنه لم يضع ـ ابتداء ـ أية مساحيق. إلا أن الراقص البالينيزى يعد محترفاً بمعنى لايعرفه المحترف الأوروبى؛ فهو يقضى سنوات من النظام والتمرين الصارمين كى يتعلم تقنيات الرقص، ويتدرب على استعمال حباله الصوتية، والتحكم التام فى كل أجزاء جسده والسيطرة الكاملة على كل عضلة فى الساقين والذراعين والجذع والرأس والوجه.

والرقص فى بالى، أكثر منه فى أية ثقافة أخرى معروفة لنا، شئ عضوى، وحيوى بالنسبة إلى حياة الجماعة. والواقع أننا حين نتحدث عن الرقص فى بالى، علينا أن نقول الرقص والدراما؛ لأن كلاً منهما يحتوى الآخر ولاينفصل عنه، وليس هناك تمييز بينهما قائم

على مواصفات مختلفة. فالعروض لاتصنف على أساس ما إذا كـانت تسـودها الكلمـات أو تسـودها الحـركـات المصـممـة (كوريوجرافى)، وإنما تصنف على أساس نوع **القـصـة التى تعكسـهـا . وأى احـتـفـال ذى أهمـيـة**، ولوضئيلة، تصاحبه الدراما الراقصة. ونادراً ما تخلو أمسية من شكل من أشكال الرقص. والمدهش، فى هذا البلد الذى يسـوده الرقص على هذا النحـو، أنهم لايعـرفـون الرقص الاجـتـمـاعى (social dance)؛ فـالرقص فى بالى متخصص إلى حد بعيد، حتى إن العروض لاتقام إلا بعد القيام ببعض الطقوس الدينية. ولكن، فى الوقت نفسه، يظل المسرح بعيداً بعداً كافياً عن الطقوس الفعلية، وينظر إليـه على أسـاس أنه عـرض مؤدى فى صـيـغـة مرئيـة أو ترفيهية. إن دراما الرقص، كـما هو معروف، التى تعتبر «عرضاً»، تمثل خاصية من خصـائص المراحل المتطورة نسبيـاً من الحضـارة، فى حين أن الرقصـات الطقـوسـيـة والسحرية أكثر انتساباً فيما يبدو إلى المستويات البدائية فى الثقافات المختلفة. أما فن المسرح فى بالى، فيمثل اللحظة التى يخرج فـيـهـا الطقـس الدينى عن أصـوله الطقـوسـيـة النقية ليدخل بدايات ما نعرفه نحن بالمسرح.

لقـد وصـفـت لنا الآنسـة بريل دى زوته (de zoete)، باقتدار فريد ، الدراما والرقص البالينيزى فى دراسة مثيرة للإعـجـاب تحت عنوان «الرقص والدرامـا فـى بالـــى» (Dance and Drama in Bali)، كما قام الباحث ميجيل كوفاروبياز (Miguel Covarubias) بعمل مثيل فى كتابه (جزيرة بالى Island of Bali). ولا نزعم هنا أننا بصـدد وصـف تفصـيلى للمـوضـوع، فـقـد قـام هذان البـاحـثـان بالمهمة خير قيام، ويمتلك عملهـما قيـمة أخرى بالنسـبة إلى مـوضـوعنا. لقـد نشـر العـمـلان فى عـام ١٩٣٧ و١٩٣٨ على التوالى، وهى الفترة نفسها التى شاهد فيها آرتو الراقصين البالينيزيين فى معرض المسـتـعـمـرات الذى أشرنا إليـه. والرقص البـالينيـزى، على مرونته، لم يتـغـيـر بشـكل جـذرى منذ ذلك التـاريخ. «إن سـحـر الشـعـب البـالينيـزى البـاقـى ـ كـمـا تقـول بريل دى زوته ـ هو أن تراثه راسخ، ومع ذلك فهو مرن»[٩].

فـإلى جـانب العناصـر التـراثيـة القـوية، هناك شـغف بالتجديد والتجريب، مما يؤدى إلى تنويع عجيب من قرية إلى قـرية، وحـتى من سنة إلى سنة فى القـرية الواحـدة نفسـها.

إن الرقصات تظهر وتختفى لتنبثق رقصات جديدة من الرقصـات القـديمة، وتترك المؤثرات الأجنبـيـة بصـمـتـهـا (مـثلمـا حـدث مع أوبرا المالايو) على المضـمـون أو الملابس، دون أن يشعر البالينيزيون بعدم الاتساق. والمؤدى البـالينيزى، مثله مثل الذين يبدعون الرقصات والدراما أنفسـهم، غير معروف الهوية؛ بمعنى أن النجومية ليست معروفة هناك (باستثناء ماريو المعروف عالميا وهو مبتدع الكابيار). فالراقص البالينيزى، عندما يعتلى خشبة المسرح ـ وهى فى بالى يمكن أن تكون أى مكان ـ يصبح دوره هو الذى يتقمصه وليس العكس. ومع أنه قد يرقص طيلة ساعات دون أن يعرف على وجه التحديد أى شخصية يرسـمهـا (بما أن الحكايات قد تقرر موضوعاتها بعد أن يكون العرض قد بدأ)، فإنه دائماً يكون أداة للرقصة؛ فهو لايعبر عن ذاته أبداً. وكثيراً ما يحدث أن يسمع المشاهد بعد انتهاء رقصة سحرية أو طقوسية أن الذى كان يرقص هو هذا الإله أو ذاك الشيطان، وأن المؤدى كان متقمصاً تماماً. وبالفعل، هناك فتيات صغيرات شوهدن يؤدين رقصات معقدة للغاية وهن فى حالة غيبوبة، واقفات على أكـتـاف الرجال ! حاضرين، دون أن يكن قد تلقين أى نوع من أنواع التدريب.

ولسنا فى حاجة إلى القول بأن آرتو كان حساساً جداً لمثل هذه الحالة من الغيبوبة والتقمص ، أو الحالة الذهنية المغايرة للراقصين البالينيزيين. إن أكثر ما كتب آرتو إلهاماً كان وصفه اللحظات التى يبدو فيها المؤدى كأنه يصل ما بين عالمنا وقوة خفية علوية:

«ها نحن فجأة فى خضم عذاب ميتافيزيقى عميق ومنظر الجسد المتخشب فى الغيبوبة المتصلب من فعل الأمواج الكونية التى تحاصره، ليعبر عنها بشكل مدهش عجيب، هذا الرقص «المجذوب» متمثلاً فى تقلصات الزوايا الحادة التى يشعر المرء معها أن عقله يهوى إلى أسفل فجأة، كأن أمواجا من المادة تتدحرج فوق بعضها محطمة زبدها فى الأعماق، ثم طائرة من كل نواصى الأفق، حتى تنغلق على جزء متناهى الصغر من الرعشة والغيبوبة ـ وتغطى هوة الخوف»(١٠).

إن هذه الحالة من الانغماس مهمة جداً لفهم رد فعل آرتو للرقص البالينيزى، وهى تبرر إلى حد بعيد، .ودون شك، التأثير السحرى لمثل هذا الرقص الذى يصبح فيه الراقص أشبه بالوسيط، ويوضع فيه المشاهد فى وضع اتصال (مهما كان خافتا) مع ما وراء تجربة الحياة اليومية الفيزيقية المعهودة، ويتاح لنا، هنا، الوصول إلى ما أسماه آرتو «المطلق». إن هذه هى بالتحديد وظيفة المسرح بالنسبة إلى آرتو، وليس أن يعالج المسرح الخيانات الزوجية التافهة أو الاهتمامات الاجتماعية والنفسية والسياسية المعاصرة. إن المسرح ـ عند آرتو ـ يجب أن يهدف إلى شكل أعمق، أكثر عالمية، وأثرى معنى، فى نهاية الأمر، من عوالم الأشرار والمغفلين. إن ما يتصوره آرتو للمسرح هو نوع من التراجيديا الكونية؛ حيث المواضيع عظيمة عن الخلق، والتحول والفوضى والدمار. أما فى وضعنا الراهن المتردى، فيشعر آرتو أن هذا الهدف لايمكن بلوغه إلا من خلال أبداننا؛ أو ـ كما تصور آرتو ـ أن الهجوم علينا يجب أن يكون عن طريق الحواس. والمسرح البالينيزى يترك بالفعل انطباعاً بأن هذه «الثيمات» الكونية التى تحدث عنها آرتو قد وجدت طريقها إلى أجساد الراقصين البالينيزيين، وأصبحت من خلالهم أفكاراً فى حالة نقاء تام، من قبل أن تختزل فى لغة منطقية أو قوالب قابلة للفهم السهل. فحركات الراقصين وملابسهم وتعبيرات وجوههم، وما يضعونه على رءوسهم، تؤدى كلها دور الرمز. وهى، مثلها مثل الرمز، لابد ألا تكون واضحة تماماً، وإنما يجب أن تشير بشكل مبهم فى اتجاه مطلق ما أو حقيقة سرية ما. فعلى حقائق الأسطورة والرمز أن تظل غامضة ومتعددة مواقع الظهور. وآرتو يلحظ الملاحظة نفسها على المسرح. إن فهم هذه المستويات السرية لايهم؛ وذلك لأنه:

«يقلل من قدرها، وهو أمر لافائدة منه ولامنطق له. المهم هو أن توضع الحساسية [للعمل] موضعاً يتيح لها إدراكا أحَد وأعمق من خلال وسائل إيجابية. هذا هو هدف السحر والطقوس التى يعتبر المسرح مجرد انعكاس لها»(١١).

ليس غريباً، إذن، إن بدا المسرح البالينيزى لآرتو كأنه يحمل الإجابة عن كل أمراض المسرح الغربى ومساوئه؛ فالرقص الدرامى فى بالى يقع عند نقطة تفرع السحر والطقس. وضرورة هذا الغموض تكمن فى أن اللغة، بوصفها وسيلة للاتصال الذهنى، ليست ذات وظيفة تخصى فى الدراما. فلو أننا اتفقنا على أن هدف الدراما يجب أن يكون شبيهاً بهدف الشعر، كما تصوره الشعراء الرمزيون، لايسعنا إذن، فى هذا الصدد، إلا أن نذكر أن بحث الرمزيين عن المطلق أدى إلى رفض الكلمات. فى حالة الشعر، يصبح هذا الرفض قاتلاً. أما المسرح، فله موارد ومنابع أخرى. وكان من أهم أهداف آرتو تأكيد أن المسرح مكان فيزيقى قبل كل شئ، وأن علينا أن نملأ هذا المكان، وهى حقيقة يبدو أننا قد نسيناها من زمن، إلا أنها كان لها أثر طيب جداً عندما تذكرناها مرة أخرى فى الثلاثينيات.

وفى أكثر لحظاته تعصباً، يهاجم آرتو، بعنف، قلة فائدة اللغة. إلا أنه ظل معترفاً بأن للكلمات وظيفة فى العرض المسرحى، لكنه ظل مصراً أيضاً على أن هذه

الوظيفة يجب أن يعاد تعريفها؛ لأننا فقدنا قدرتنا على تصور مسرح مستقل عن الأدب. وقد رأى آرتو أن اللغة يجب أن تنتزع من وظيفتها «الطبيعية»، وتجبر إجباراً على التعبير عن شئ جديد، بدلاً من كونها محض أداة للفكر وتوصيل الأفكار؛ فهو يؤكد ضرورة:

«أن تفصح اللغة عن احتمالاتها وقدرتها على إنتاج الصدمات الجسدية؛ أن تقسمها وتوزعها بنشاط فى المساحة، وتعالج التجويد بشكل ملموس وتستعيد له قدرته على تحطيم الأشياء وعلى إظهارها كذلك، أن تتحول اللغة ضد وظائفها الوضيعة وأصولها البدائية السجينة، وأخيراً أن تصبح اللغة لوناً من ألوان الترانيم»(١٢).

من خلال مثل هذه اللغة التى تتخذ شكلاً جديداً من الحضور، ومن خلال حركات الممثلين، نبدع «شعراً طبيعياً»؛ «شعراً فى المكان»، وهو ما يجب أن يكون عليه الشعر الحسّى الحقيقى للمسرح. ولنا أن نعلق بأن مثل هذا الاستخدام المتخيل للغة لايستطيع بالطبع أن يعالج الأفكار فى ترابطها. لكن آرتو لايطلب أفكاراً واضحة مترابطة فى المسرح، لأنه كان يعتقد أن الأفكار الواضحة «فى المسرح ،كما فى كل مكان، هى أفكار ميتة، أفكار منتهية»(١٣).

المطلوب، إذن، هو أن نحاول الوصول إلى عمل فنى دينامى متغير دائماً، يبدو فيه المعنى كأنه على وشك الخروج الى الواقع من داخل أعماقه بصفة مستمرة. فهذا التيار الكهربى المتذبذب دائماً ما بين الكينونة والعدم ، يشير إلى عالم من المطلقات؛ عالم غير مرئى من القوى الكونية، وهو العالم الذى يجب أن يكون همّ المسرح الحقيقى. إن الدراما يجب أن تكون مثل الطقوس الدينية: نقطة الالتقاء بين ما هو إنسانى وما هو تابع للعوالم الأخرى*، بين المعنى والفوضى، بين المحدود واللامحدود. والرقص البالينيزى يطرح مثل هذا البعد الميتافيزيقى على مستويات عدة. أما الحكايات نفسها، فمستوحاة من الكتب الهندوسية العظيمة (الرامايانا والمهابهاراتا)، أو من الأساطير البالينيزية القديمة والعناصر الطقوسية؛ مثل حالة الغيبوبة التى تحدثنا عنها؛ كما أن البعد الميتافيزيقى مطروح فى «ثيمات» الصراع الكونى المتمثل فى رقصات الباروغ والرانجدا، والتعبيرات المتغيرة بصفة دائمة على وجوه المؤدين وحركاتهم الرفرافة، وحتى فى ملابسهم التى يشعر آرتو أنها تصلهم بصلة قرابة للطبيعة، وحتى إلى ماورائها:

«فهم مثل حشرات عملاقة مليئة بالخطوط وبالأجزاء المرسومة بهدف وصلهم بمنظور طبيعى غير معروف يبدون منه مجرد خطوط هندسية منفردة»(١٤).

ولعل أكثر هذه الأساليب الكونية ـ إذا صح التعبير ـ درامية، هى الوحوش التى تظهر فى الكثير من أشكال الدراما والرقص البالينيزى. يبدو أننا، فى الغرب، فقدنا حساسيتنا لمثل هذه التجسيدات للقوى الكونية. وقد نوشك على الضحك، كما يقول آرتو، لكننا سرعان مانجد أنفسنا نرتعش أمام منظر الوحوش البالينيزية؛ لأنها تعيد إلى المسرح بشكل مؤثر وبسيط، «قليلاً من ذاك الخوف الميتافيزيقى الذى هو أساس كل مسرح قديم» (١٥). أما الموسيقى التى تصاحب الرقص البالينيزى والدراما، فتلعب هى الأخرى دوراً كبيراً فى شحذ الحساسية لهذه القوى غير المرئية.

إن موسيقى الجاملان (Gamelan) المؤلفة فى معظمها من الآلات، تشبه الأجراس قرصية الشكل (Gongs)، يتباين ما يصدر عنها من أصوات ما بين الرنين

* الأصل nonhuman والترجمة الحرفية تعطينا «لاإنسانى» أو «غير إنسانى» فى حين أن المقصود ما هو مغاير للإنسانية عموماً، وقد يكون ما هو إلهى أو ما هو حيوانى. [المترجمة].

والخداع * السـمعى، وبين هدير عاصف عنيف، وهى موسيقى تمتص السامع إلى داخل أنماطها المعقدة بشكل مذهل، وتمارس عليه قوة جذب مغناطيسية تؤدى أحياناً إلى حالة من الغيبوبة لدى كل من المؤدى والمتلقى. والعلاقة بين المؤدى والعازف من الحميمية بحيث إنه، فى بعض الرقصات، يملى الراقص إيقاعه على الجاملان، ويترك لدى المشاهد الانطباع بأن حركاته هى التى تأتى بالأصوات المعدنية الخفيضة للأجراس، أو بالضربات الحادة للطبول.

يصف لنا آرتو هذا المنظر بحماسه وشاعريته المعتادة فيقول:

> «إن هؤلاء الميتافيزيقيين، كهنة الفوضى الطبيعية، يستعيدون لنا ـ حين يرقصون ـ كل ذرة صوت وكل إدراك متجزئ، كأن هذه الذرات والإدراكات على وشك أن تنضم مرة ثانية إلى مبادئها المولدة الأولية، فهم يزاوجون بين الحركة والصوت بشكل كامل، حتى إن الراقصين يبدون كأن لهم عظاماً مفرغة يصطنعون بها هذه الأصوات المقروعة على الطبول من خلال أرجلهم وأيديهم التى تبدو كأنها قدت من الخشب المجوف»[١٦].

إن الكون الذى توحى به دراما الرقص تلك، مثله مثل عالم القروى البالينيزى، عالم سحرى؛ فالسحرى والميتافيزيقى أساسيان للدين والمجتمع فى بالى. كما أن الطبيعى والخارق للطبيعة لايكونان عالمين منفصلين، وإنما هما وجهان مختلفان من أوجه الأمور المعتادة فى العالم اليومى. إن البالينيزى يعتاد من طفولته المبكرة، من خلال مسرحيات الظل ذات الطابع السحرى القوى ومن خلال دراما الرقص ورقصات الغيبوبة، أن يرى التمثيل الرمزى على أنه واقع معيش فى حد ذاته. ويتعلم البالينيزى للأسباب نفسها أن ينظر إلى الأشكال المتعددة للواقع على أنها رموز، وإن لم يمتلك القدرة على التعبير عن ذلك نظرياً. إن البالينيزى يجلس لساعات طويلة، الليلة بعد الليلة، مشدودا ومشدوها أمام المناظر التى تلتقى فيها الآلهة وأنصاف الآلهة والساحرات والشياطين والأبطال مع الأمراء والوزراء والناس العاديين والمهرجين والحيوانات. وفى الأوقات العصيبة، يشهد رقصات الغيبوبة التى تنزل فيها الآلهة بنفسها من جبال أجونج لتمشى على وجه الأرض. إن البالينيزى يواجه السحر والترانيم والطقوس جميعا، باستمرار، فى حياته اليومية. أسرّ لى طالب شاب من أبود (ubud) ذات مرة أنه يكره امرأة معينة لأنها ما أسماه «ليلاك» (Leylak)؛ أى شيطانة، تأكل لحوم البشر، وكان على قناعة بذلك، لأنه رآها ذات ليلة فى الطريق تتحول فجأة إلى أرنب. إن الخارق للطبيعة يعد اعتيادياً بالنسبة إلى البالينيزى، وبما أن المسرح هو بالنسبة إليه أى مكان وكل مكان، فمن الممكن أن يقال الشئ نفسه عن تجربته فيه. ومكان المسرح غالباً ما يكون أمام حائط المعبد، إلا أنه قد يكون كذلك فسحة فى الطريق أو سرادقاً أقيم خصيصاً لاجتماع ما. والبالينيزى مثله مثل الإليزابيثى أو الصينى أو اليابانى، يشعر بالحميمية مع العرض، ويستطيع أن يشاهده من ثلاث أو حتى أربع نواحٍ.

لكن الفارق بين المسرح البالينزى والمسارح الأخرى هو أن المسارح الكلاسيكية فى إنجلترا والصين واليابان قد تجاوزت بداياتها الطقوسية، وبالتالى تطور لدى أصحابها شعور يميز بين الممثل والمشاهد. أما فى بالى، فالأطفال والكبار يزدحمون حول «خشبة» العرض، يجلسون القرفصاء أو يقفون لساعات تمتد وتمتد. والفرقة الموسيقية (الجاملان) تقبع فى ركن من المسرح، ويتوقف شكل وتكوين الفرقة على نوع القصة والأسلوب

* الأصل beguile وتستدعى صوتاً قادما من بعيد يشد ويسحر، مثلما هو حال المنشدات فى رحلة أوديسيوس [المترجمة].

المتبع فى الدراما المعروضة. ولا يستدعى هذا المسرح وجود ديكور، كما أنه لا توجد أية إشارات مرئية لتغيير المناظر. فالمكان يوحى به الديالوج والحركة أو تعبير الوجه. إن الخصائص المسرحية، بما فى ذلك الستار الذى يدخل منه الراقصون، والأعلام والرماح والمراوح و«الشمسيات»، قليلة للغاية، كما أنهم لا يستخدمون الماكياج. فباستثناء المسحوق (البودرة) والشامات المرسومة على الوجه (التى يستعملها الرجال والنساء على السواء) والأقنعة المستعملة فى بعض الأحيان ووجه المهرج الأبيض، فإن تعبيرات الوجه وحركات الجسد الموحية ودرجات التكثيف فى القوة والرقة، هى التى تحول رجلاً عجوزاً إلى مقاتل شاب أو حتى إلى أميرة جميلة.

والشخصيات فى دراما الرقص البالينيزية، مثلها مثل شخصيات الكوميديا دى لارتى، شخصيات مختزلة ذات بعد أحادى. أما أدوار النساء، فتعبر عن الأميرة الرقيقة أو الملكة أو الشيطانة، وتأخذ الغريمة أو زوج الأب الأدوار المساندة، وهن فى العادة لنساء مسترجلات بعض الشئ، وتجئ الجوندوغ أو الوصيفة فى هذه المرتبة أيضاً.

أما أدوار الرجال، فهى عموماً للملوك والأمراء والعشاق والشياطين، وهى أدوار تصنَفّ إلى أدوار ذات أسلوب راق «الأويز» (aloes)، أو ذات أسلوب خشن «كراسا» (Krasa). أما أدوار الرجال المساندة، فهى فى العادة لاثنين من القائمين على خدمة الملوك والأمراء: الپاناسار (penasar)، وهو ياوران الاحتفالات أو وزير يقوم كذلك بدور المترجم أو المفسّر ويتحدث باسم الشخصية الرئيسية ويفسر لغتها إلى اللهجة المحلية؛ والكارتالا (Kartala) أو المهرج الذى يرتجل الكثير من كلامه وحركاته. ولهذين الخادمين شعبية كبيرة لدى الجمهور، وعادة ما يسمح لهما بتطوير الفاصل الكوميدى، وبأن يطيلا فيه كما يحلو لهما.

إن استعمال الحركة والإيماءة فى الرقص البالينيزى علم مركب للغاية، ومنظم إلى حد بعيد من قبل التراث. إلا أنه نادراً ما تستعمل المودراس (mudras)، وهى لون من لغة الإشارة خاصة بالرقص الهندى. فالحركات فى الرقص البالينيزى توحى بالمشاعر والأمزجة والتوجهات، إلا أنها لا تحل محل الكلمات كما يحدث فى البلاد الأقرب إلى الهند. وأنواع دراما الرقص فى بالى كثيرة ومتنوعة، وتتراوح بين البساطة المتناهية ورقص الغيبوبة والرقصات المعقدة. لقد أتيحت لى فرصة مشاهدة عدد من هذه الرقصات خلال رحلة قمت بها إلى بالى عام ١٩٦٤، سوف أصف منها هنا خمسة عروض من أكثر ما رأيت إبهاراً، وقد شاهد آرتو منها الليجونغ (legong) والباريز (Baris) فى معرض المستعمرات عام ١٩٣١، وكان لى حظ حضور عروض الفرقة نفسها (جاملان الپلياتان) التى شاهدها آرتو فى المعرض. لم يزل على الأقل واحد من أعضاء الفرقة التى عرضت فى معرض باريس يمثل فى الجاملان نفسها. أما الرقصات الأخرى التى أصفها هنا، مثل الكيتجاك (Ketjak) والسانجيانغ دجاران (Sanghyang Djaran) والبـــاروغ (Barong)، فغالباً لم يشاهدها آرتو، إلا أنها كلها ساهمت فى العرض الذى حضره آرتو، مما يساعدنا على فهم ردود أفعاله إزاء هذا الرقص.

والليجونغ هى أكثر الرقصات البالينيزية تجريداً وشفافية، وهى المسؤولة بلا شك عن الفكرة الخاطئة الشائعة فى الغرب بأن كل الراقصين فى بالى من الفتيات الصغيرات. أما الواقع، فهو أن الفتيات من جميع الأعمار يؤدين الرقصات، ولكن لا يسمح بالرقص فى الليجونغ بالذات إلا للفتيات اللاتى لم يبلغن بعد. ولاشك أن ذلك يرجع إلى أسباب دينية لها علاقة بالنقاء والطهارة المنسوبة فى العادة إلى فترة ما قبل الحيض، إلا

أن هناك أسباباً جمالية على الدرجة نفسها من القوة. فى بالى المشهورة نساؤها بالرقة والجمال، لا يختار لعروض الليجونغ الصعبة من الصغيرات إلا من هن أجمل وأكثر رقة. وهن يتمتعن بقدر من التميز فى المجتمع، وفى الوقت نفسه يضفين على العرض الهيبة والاحترام لما لهن من مهارات. والليجونغ تؤديها ثلاث فتيات يلبسن تيجاناً عالية على هيئة هرم مصنوعة من الريش المذهب والذهب المدقوق، ومشغولة بدقة فائقة و«مرشقة» بالورود. أما أجسادهن فمضغوطة فى الحرائر الثقيلة والقماش المقصب بالذهب والأحمر القانى اللامع. أما موضوع الرقصة فهو حكاية ملك اسمه لاسيم (Lasem)، اختطف ابنة عدوه وحاول خطب ودها، إلا أنها تعرض عنه فيذهب ليحارب أباها، لكنه يقابل طائراً من طيور الشؤم فى الطريق ويقاتله. والفتيات فى الواقع لا يمثلن، وذلك لأن قصة الملك «لاسيم» تظل موضع الإيحاء غير المؤكد، وعلى المشاهد أن يكون على دراية مسبقة بالأحداث لأن الليجونغ بعيدة كل البعد عن السرد، حتى إنها تكاد تكون رقصاً خالصاً.

تدخل أولى الراقصات وأصابعها مفرودة ومثنية إلى الوراء فى جهة الرسغ، مرتعشة باستمرار، أما جسدها فيكون فى وضع خاص بالرقصات البالينيزية، وضع لاسيمترى، وهى عادة ما تكون أكبر قليلاً من الأخريين، وتسمى الدجوندونغ (djondong) أى وصيفة الأميرة. بعدها تدخل الأميرة وتقوم بدورها فتاتان صغيرتان، ولايزعج هذا الخيال المزدوج الحاضرين. كما تمثل إحدى هاتين الفتاتين دور الملك الذى يحاول خطب ود الأخرى. بعدها تدخل واحدة من الراقصات الثلاث وهى تضع أجنحة على ذراعيها، وتبدأ فى رقص الجزء الأكثر تمثيلية (representational) من الرقصة، وعندما تهاجم الملك يدافع الملك عن نفسه مستعملاً مروحة كأنها سيف، ويفعل الشئ نفسه فى المعركة التالية ضد أخى الأميرة.

تختلف رقصة الليجونغ من قرية إلى قرية. وقد تعرض كاملة أو تعرض أجزاء منها فقط، إلا أن جوهر الليجونغ يظل فى جميع أشكالها واحداً، ويتمثل فى عدم وضوحها الملغز، ومزجها الشفافية بالجاذبية القوية فى الأجزاء التى تستثير فيها الفتيات اللاتى لا تزيد أعمارهن على العاشرة خيال الملك بشكل حالم، فيقع فى الحب أو يذهب للحرب ويخوض المعارك.

أما رقصة الباريز (Baris)، وإن كانت قريبة الشبه فى أسلوبها بالليجونغ، فرقصة حرب احتفالية، وهى على عكس الليجونغ مليئة بالحيوية، ويقوم برقصها فى الأعم فتى صغير أو مجموعات من الرجال. لكنها اليوم لاتعرض عادة إلا فى شكل «سولو»، وبوصفها رقصة ذات تجريدية عالية، لا تحتوى على مضمون سردى، وتصاحبها موسيقى الجاملان عالية، نابضة ومتوحشة.

والحركات الحادة السريعة العصبية للراقص وعيناه المفتوحتان لا تكفان عن الحركة يميناً ويساراً، تستدعى فى ذهن الحاضرين مشهداً لمقاتل يتأهب للقاء العدو، فى حالة من الحذر المترقب، يتوخى الخطر من كل الجهات، ويعمل على حماية نفسه وهو مشدود الأعصاب ومستنفر.

وإذا كانت الليجونغ والباريز شكلين فى غاية الرقى، فالكيتجاك تنتمى إلى نوع أكثر بدائية من الرقص.

والرقصة التى تسمى رقصة النسناس شهيرة جداً، يشاهدها كل سائح ينزل فى بالى. أما الراقصون فمجموعة من الشباب حاملى المشاعل، تلمع أجسادهم العارية سوى من رداء صغير فى وهج النار. ويجلسون

متقاربين، أحياناً فى سكون وأحياناً متحركين إلى الأمام، وهم يرعشون أياديهم فى الهواء وأحياناً يستلقون بظهورهم فى حجر الشخص الجالس خلفهم، وهم لايكفون عن ترديد: «اتشاك ـ اتشاك ـ اتشاك ـ اتشاك»، ويعلو الصوت فى ظلمة الليل حول حلقة الضوء التى تحاصرهم. فى أحيان، يعلو نصف الدائرة مثل الحائط ويسقط النصف الآخر فى توال. ويظل الشباب يغنون فى إيقاع سحرى، ويتقدم راو أو راقص أو اثنان من وسط الراقصين أو من خارج الحلبة، فيستدعى الراقصون والراوى قصة «الرمايانا» التى تصف قصة خطف الملك لانكا الشيطانى لعروس راما، وكيف يطلب راما مساعدة الإله القرد وجيوشه لاستعادة عروسه التى خطفها الملك. وحديثو العهد بالرقص البالينيزى لا يلحظون ـ كما فى حالة الليجونج ـ أن هناك قصة يعاد تمثيلها. والجزء من القصة الأصلية الذى يستدعى يختلف من قرية إلى أخرى، كما يختلف من سنة إلى أخرى*.

إن القصة لا تهم فى الواقع، وذلك لأن الدراما التى تحتوى عليها معظم الرقصات البالينيزية مختلفة تماماً عن الدراما الغربية الكلاسيكية.

والمشاهد البالينيزى لا تهمه القصة فى حد ذاتها، لأن كل القصص معروفة له تماماً، وأى جزء من القصة قد يحل محل القصة بأسرها، كما أن المشاهد فيما يبدو لا يهتم كثيراً بالنقطة التى يبدأ منها العرض أو ينتهى.

إن الدراما بالنسبة إلى البالينيزى هى الفعل الدرامى (action)؛ ولذلك فهو مأخوذ تماماً بالإيقاع من خلال الفعل الدرامى فى إجماله، كما تقول بريل دى زوته التى تؤكد أن الدراما تصل المشاهد عن طريق الإيقاع المتصاعد للرقص لا عن طريق التسطيح للوقائع[١٧].

لقد ظهرت رقصة الكاتيچاك من خلال رقص الغيبوبة، ولاتزال تحتفظ حتى اليوم بهالتها الغريبة السحرية المهلوسة التى عادة ما ترتبط فى الأذهان بالتقمص والغيبوبة. وقد شاهدت، فى القرية نفسها، رقصة «الخيل الغيبوبية» أو السانجياغ دجاران (Sanghyang Djaran)؛ الشباب أنفسهم، بالأزياء نفسها، يغنون إلا أنهم لا يلوحون بالمشاعل بل يجلسون على جانب قصى من منطقة العرض. فى منتصف مكان العرض، كانت هناك بقايا نار قد بدأت لتوها فى الانطفاء، وحين وصلنا قام أحد القرويين وحركها، وعندما اشتعلت من جديد بقوة أخذ منها القروى بضع جمرات ووزعها على شكل دائرة قطرها حوالى ثلاثة أو أربعة أقدام. بعدها دخل كاهن القرية مرتدياً زياً غريباً، حاملاً حول خصره صورة حصان له شعر أبيض غزير حول رقبته، صغير الرأس، وساحباً ذيلاً يمتد وراءه فى الهواء بطول حوالى ستة أقدام. عندما يدخل الكاهن فى الغيبوبة، يبدأ فى الهرولة جيئة وذهاباً رافساً الجمرات المشتعلة بقدميه الحافيتين.

وحين يبدأ الكورس فى الغناء على جانب يكون الكاهن قد اتجه ناحية الغناء، ثم ينجذب إلى الناحية الأخرى عندما يبدأ بها الغناء مخترقاً النار. والعرض طقوسى تماماً، هدفه إذكاء التأثير الطيب للآلهة، ولم يكن يجرى فى خط واحد بعينه، ولا يمكن تصنيفه على أنه رقص إلا مجازاً؛ فلم يكن له أى أسلوب حركى، ولا ينم عن أدنى تصميم مسبق للحركات. ولو أن غيبوبة الكاهن امتدت أطول مما يجب لكان الأمر فى منتهى الملل، وذلك لأن الوسائل الفنية لم تكن كافية لفعل فعلها السحرى على غير المؤمنين. لكن العرض

* فى النص الأصلى توجد هنا فقرة صغيرة فى حوالى سطرين تستعيد التغيرات التى قد تطرأ على الليجونج دون مضاهاة بالأصل وتصف ما قد تضيفه الفتيات على ملابسهن وقد حذفتها لأنها تخل بالسياق [المترجمة].

ترك لدينا انطباعاً مؤثراً للغاية عندما وقع الكاهن فى النهاية متخشباً على الأرض، ودعانا رئيس القبيلة إلى أن نفحصه عن قرب لو أردنا. ولدهشتنا لم تكن هناك أية آثار للاحتراق على قدميه، وأشار إلى ذلك على أنه دليل على أن من كان يرقص لم يكن الكاهن بل كان إلها نزل للرقص من خلال الكاهن، وأن الإله هو الذى كان يرفس الجمرات.

وعلى النقيض تماماً من هذا المثال البدائى، توجد مسرحيات الباروغ المعقدة والتجالونا رانتج المندرجة تحت السانجيانج دجاران الطقوسية. والباروغ، مثل كل الأشياء فى بالى، لها العديد من الأشكال، إلا أنها - فى جميع أشكالها وعلى الرغم من أنها تبعد كل البعد عن الطقوس الخالصة - لاتزال العناصر الدينية والسحرية واضحة فيها.

والباروغ تستخدم فيها كل أشكال الدراما والرقص البالينيزى: الراقى والرقيق، الخشن والصاخب، الرقصات التى تلبس فيها الأقنعة، والفواصل التهريجية، الديالوج المنطوق والمغنى مع مصاحبات الجاملان.

أما شكلها الأكثر شعبية، فيعرض أجزاء من أحداث الصراع بين الملك الجاوى* أرلنجا الذى عاش فى القرن الحادى عشر، ورانجدا الساحرة الأرملة الشريرة صاحبة القوة الخارقة، وهى تجسيد لكل ما هو سفلى وقاتل أو حافل بسمات الكوارث فى الدراما البالينيزية.

وتتداخل فواصل من الرقص الخالص والكوميديا الرخيصة الخشنة، لتلطف من أثر اللحظات المؤثرة التى تسرق فيها الساحرة القبور مع معاونيها، وتأكل جثث الأطفال وتستعد لجلب المصائب على بالى، إلى أن يظهر الأمير ليتحداها. ولحظة الذروة فى هذه المسرحية هى لحظة محاولة الباروغ قتل رانجدا، والباروغ وحش طيب يساعد الإنسان. وفى الوقت الذى يبدو فيه أن الباروغ سوف يخسر المعركة، تسرع إليه مجموعة من شباب القرية يساعدونه، وهؤلاء يتوخى فيهم استعداد خاص للدخول فى الغيبوبة. ويهاجم الشباب الساحرة الشريرة، إلا أن قماشها السحرى يحميها منهم.

ويحبط الشباب ويدخلون فى غيبوبة، محولين رماحهم فى اتجاه صدورهم هم، ويحاولون اختراق صدورهم إلا أن قوة الباروغ الطيبة تمنعهم من إصابة أنفسهم. وإذا وضح أن أحدهم قد يصبح خطراً على الآخرين، يتقدم منه مساعد من المساعدين ليأخذ منه الرمح، كما أن الكاهن يقف مستعداً بالماء المقدس والزهور ليخرج به من حالة الغيبوبة.

إن مشاهدة هذا العرض تنأى بنا عن كل ما هو عقلانى وكل ما هو يومى واعتيادى، وننجذب دون إرادة إلى السحر الذى يمثله الصراع الكونى العظيم الدائر أمام ناظرينا، ونؤخذ أخذاً إلى العالم الخفى للاوعى الإنسانى وما وراءه. ومما يثير الفضول والدهشة فى هذه الدراما أنها لا تنحل عقدتها؛ فلا يوجد مجال للتحقق من أن الباروغ تغلب على رانجدا أو أن رانجدا انتصرت. والأمر كذلك لأنهم يعتقدون أن رانجدا لو هزمت هزيمة ساحقة فى المسرحية فإن روحها قد تغضب وتنزل الشر بالقرية عن طريق الساحرات. إن عالم الشر يجب تملقه درءاً له. لكن العالم البالينيزى يؤمن بأن التوازن بين الخير والشر واقع، طالما أن هناك مخزوناً كبيراً من السحر الأبيض لدى الجماعة يمنع الأمراض والكوارث.

من الصعب ألا يكون هذا العالم السحرى - حيث يقف الإنسان فى الوسط بين عالم الشياطين من ناحية

* من جاوه (المترجمة).

وعالم الآلهة من ناحية أخرى، كما يظهر في الباروغ بشكل مؤثر ـ من الصعب ألا يكون قد أثار إعجاب آرتو.

والبرنامج الذى شاهده آرتو فى السرادق الهولندى بمعرض المستعمرات من المؤكد أنه أعطاه فكرة سخية عن المظاهر المختلفة للرقص البالينيزى. فالبرنامج تضمن تسع فقرات؛ هى الجونغ الموسيقية ثم رقصة الجونغ، والكيبيار، والدجنجار، لاسيم ليجونغ، وباريز، والساشا والباروغ(١٨).

إن شعر المسرح ـ وهو شعر فى المكان وحضور حى ـ يرى أحياناً على أنه الصوت وقد انعكس مرئياً. مثل هذا الشعر كما اعتقد آرتو*، من الممكن أن «يسحر الأبدان ويبتلع الحواس ويضع الروح على درب مختلف فيزيقياً».

ورقصة الجونغ، وهى من نوع الكيبيار، مثال عظيم على هذا الشعر المرئى. وفى العادة يمثلها رجل شاب جالساً وسط الجاملان؛ نادراً ما يقف على قدميه وإنما يحرك جزءه فقط فوق ساقيه المضمومتين اللتين يستعملهما كأنهما «سوستة» مطاطة. ومثل هذا الرقص يتطلب علاقة وثيقة بين الراقص والموسيقى. والواقع أن حركة الراقص هى عرض للموسيقى، فى الكثير من الأحيان، وترجمة للموسيقى فى الإيماءة والإيحاء.

ومهما كانت رهافة الإيقاع والميلودى، فإن حركة الراقص المتباينة وتعبيرات وجهه المحسوبة لايفوته منهما شئ؛ وهو ما يصفه آرتو على النحو التالى:

«إن الصوت [أيا كان] له ما يضاهيه فى الحركة. وبدلاً من أن تكون الحركة ديكوراً إضافياً، تصبح مصاحبة تماماً للفكرة، وتتسبب فى حركة الأفكار، توجهها، تقضى عليها وتبدلها تماماً»(١٩).

ووصف بريل دى زوته للكيبار يستحق الاقتباس بشئ من التفصيل، لما فيه من وضوح وحيوية، وهو يؤكد لنا أن حماس آرتو وتقديره للرقص البالينيزى لم يكن أمراً غريباً. الفارق الوحيد بين ما تقول دى زوته ووصف آرتو، هو أن دى زوته أكثر موضوعية من الشاعر الفرنسى، وهى لا تتطرق للجانب الميتافيزيقى فى وصفها حركات الرقصة، إلا أنها لا تجد مفراً من التعامل مع هذا الجانب عندما تصف مقابلة رانجدا والباروغ.

تقول دى زونه:

«إن راقص الكيبيار يجلس ورأسه محنى وبيده مروحة فى وسط المربع المكون للجاملان... يعطى قارع الطبل إشارة ويسمع صوت وترى مدوٍّ، عندها يقفز الراقص للحياة، مشدوداً ومتوتراً، منتصب القامة، ومروحته ترفرف بعنف، وعيناه تتحركان من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وإلى أعلى وإلى أسفل، وترتعش رقبته فى حركة مذهلة فى سرعتها (وإن كانت حركتها محسوبة بدقة) من ناحية إلى أخرى؛ وجسده بأسره استجابة مرتعشة للموسيقى. وتتوالى اللحظات الشاعرية الحلوة تضاهيها التأكيدات المحمومة المجنونة، فينطلق الراقص أماماً كالإعصار ثم يتجمد كأنه امتلأ حتى تيبس بالصوت القارع. وتضيق عيناه كأنما يدافع عن نفسه ضد الأصوات القارعة، غالقاً عليها كل مداخل جسده ومسامه . لكن الكيبيار سريعة وكل أحوالها زائلة؛ فما أن يتجمد الجسد

* أعتقد أن آرتو عنى أن مثل هذا السحر من الممكن أن يمثل شركا فعلياً لأعضاء البدن. [المترجمة].

حتى يقفز فجأة فى إبهار بصرى عائداً للحياة، ويعيش لحظات لامعاً فى الهواء وكل خيط فى نسيج بدنه، عيناه، أصابعه، عنقه، رسغاه، ردفاه، أعضاؤه كلها مستجيبة للموسيقى، على أنغام توزيع أوركسترالى داخلى.

وهو حين يرمى بمروحته، يبدو كأنه يغزل نسيج الموسيقى التى تصبح مرئية من خلال أصابعه المدهشة، وتجويفات ذراعيه ورسغيه البديعين»[٢٠].

إن مثل هذا العرض يعكس المئات من المشاعر، ويوحى بالرعب والخوف فى لحظة والحلاوة المقطرة فى اللحظة التى تليها، وينتقل من الشك والسخرية إلى الاندهاش والإعجاب بشكل يجذب المشاهد، دون أن يدرى، نحو تجربة هذه المشاعر بنفسه. كل هذا فى إطار من المهارة الفائقة، والتدريب الواضح، واستدعاء التراث (على الرغم من أن الكيبيار شكل حديث) يسمح للمؤدى أن يخلق كوناً مكتملاً من المشاعر فى شكل مقتصد وبديع؛ فيخلق ـ بالتالى ـ شعراً مرئياً يكون معناه متضمنا فى العرض ذاته.

أما الجزء الذى أبهر آرتو فى برنامج العرض أكثر من غيره؛ فهو بلا شك الفقرة الأخيرة التى تبدأ برقصة الحرب الأخاذة، أو الباريز، وهى الرقصة التى تسبق الراكشاسا والباروغ، كما يقول البرنامج. ويعلق آرتو بوجه خاص على الثراء المسرحى الذى نجح الباليينيزيون فى إضفائه على الصراع الداخلى للبطل؛ وهو صراع بينه وبين عالم من الأشباح يطلق كل قوى الخوف الكونى والفوضى المتربصة خلف أقنعة النظام التى تحاول السيطرة بها على الحياة. أما الرقصة النهائية فى البرنامج، فيبدو أنها مستوحاة من رقصة الباروغ ـ حسب وصف آرتو ـ مع أن الباروغ تجسيد للقوى الشيطانية السوداء وتمثل رانجدا الشريرة أكثر مما تمثل الباروغ الطيب، إلا أن آرتو يصف ما رآه كما يلى:

«إن أرجونا (بطل الباراتا يودا وهى القصيدة الجاوية عن المعركة فى المهابهاراتا) يهجر الحياة المدنية ويتخذ طريق الندم الحق للحصول على سلاح يستطيع به القضاء على أعدائه. لكن شيفا يود امتحانه قبل أن ييسر له الحصول على السلاح، فيبعث له بحوريات من الجنة ليحدن به عن هدفه لكنهن يفشلن فى إغرائه، فيبعث له شيفا سوبرابا أجمل الحوريات، لكنها تفشل هى الأخرى فى إغراء أرجونا، فيقرر شيفا أنه كفؤ لاستعمال السلاح المعجز. أما الشياطين فتعمل كل جهدها لدرء محاولات أرجونا للصعود إلى الحياة الروحية الخالصة، وتبعث براكشاسا الشيطان للبحث عنه لكنه لا يجده، فيتحول راكشاسا إلى وحش أسطورى اسمه الباروغ، ويتحرش بأرجونا، ولكن أرجونا ينتصر عليه ويقتله».

إن «إحساس الباليينيزى باللوازم التشكيلية فى المسرح لا يضاهيه سوى معرفته العميقة بالخوف على مستوى الجسد، وتمكنه من وسائل إطلاقه»، وهو ما يذكره آرتو حين يسترجع منازلة الشيطان المخيف وأرجونا.

إن المسرح الغربى المقيد بقيود الاهتمام بما هو يومى، نسى النشوة الدرامية المستقاة من مجرد مشاهدة ما هو وحشى. يذكرنا هذا بعرض أخير لمسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) حين تخطو مدام بيسى خلال ستارة دكانها المسبحية، ويمسك الجمهور أنفاسه للحظة تتطول؛ فأمام ناظريه ممثلة ضخمة جداً تزن ثلاثمائة أو أربعمائة رطل؛ وحش لا معقول من اللحم

المكدس يبدو كأنه تجسيد مرئى للشر المحيق بالشخصيات الأخرى. لو كان لهذا الوحش علاقة حقيقية بأعمق اهتماماتنا، ألا يؤثر هذا المنظر فينا بشكل بالغ، أليس يجرحنا ويدمينا؟ أما المسارح الشرقية، فلم يزل فى إمكانها هذه المقدرة على التأثير ذى المغزى؛ فالبالينيزيون لا يزالون يستمتعون بالوحوش والشياطين والساحرات المستوحاة من قصص آلهتهم. ومما لا شك فيه أن الباروغ والرانجدا من أعظم هؤلاء.

لقد شاهد آرتو الباروغ فى واحد من أشكالها المتعددة، وفى سبتمبر من العام نفسه شاهد مسرحية (الرانجدا) الشبيهة برقصة التچالوناراغ الدرامية، كما شاهد «السانجياغ الغيبوبية» والتوبنج (topeng) أو المسرحية المقنّعة.

ورانجدا الشريرة، صائدة المقابر، أكثر الوحوش البالينيزية رعباً بلا شك. وهى تلبس قناعاً أبيض قبيحاً له أنف وجبهة مذهبة، وعينان كبيرتان جاحظتان، وأنياب بيضاء كبيرة تخرج من جانبى الفم، ومجموعة من الأسنان الحادة اللامعة يسقط من بينها لسان أحمر عريض مغطى بالمرايا وأشكال أخرى من الزينة؛ وشعرها المصنوع من فراء الماعز الأبيض يحيط برأسها بغزارة ويصل حتى قدميها، وتلبس فى يديها قفازاً له أصابع مشعرة وأظافر طويلة، ويتدلى أمامها صدر طويل وأمعاء الأموات الذين التهمتهم، وتحمل قماشاً أبيض سحرياً يساعدها على التخفى ويحميها من أعدائها.

أما خصمها فى التچالوناراغ ، فهو باروغ الطيب. (وهو تجلٍّ واحد من تجليات أخرى كثيرة يظهر فيها هذا الوحش)، ويحرك الوحش العظيم من الداخل رجلان ويكون واحد منهما مسؤولا عن الجزء الأمامى والآخر عن الجزء الخلفى، ويتحكم الأول فى الفك المتحرك والرأس الأرجوانى الصغير المزين بالجلد، ذى العينين الناريتين الجاحظين واللحية السوداء. والرأس صغيرة جداً بالنسبة إلى باقى جسد الباروغ، وتغوص فى كم هائل من الشعر. أما الذيل، فيعلو ستة أمتار أو ثمانية فى الهواء، ويتدلى منه جرس يرن مع كل خطوة يخطوها الباروغ، فيبدو سخيفاً بعض الشئ وهو يتقافز منماً عن مزاجه الطيب. فى استطاعة الإنسان أن يضحك مع آلهته ومنها، عندما لا ينفصل الدين عن الحياة.

إن دراما الرقص تؤثر فى المشاهد على مستوى الوعى الأدنى، وتتسبب كذلك فى ردود أفعال على مستوى الجسد؛ ليس فقط فى حالة الغيبوبة التى غالباً ما تعقب ظهور الرانجدا، ولكن كذلك فى نشوة الخوف الذى يتملك المشاهد، وفى القوة المذهلة التى تأخذنا بها هذه الرؤى الحقيقية.. غير الحقيقية.

ومن المؤكد أن الإنسان لا يترك العرض وهو على القدر نفسه من القناعة والاطمئنان اللذين دخله بهما. إن مفردات لغة الحواس التى تستخدم لاستدعاء استجابات روحية ولا واعية تشير إلى اتحاد عوالم الروح والحواس، وهى حالة بدائية يمتزج فيها الكيان دون تمايز، وهى الحالة التى يحاول الشعر الرجوع إليها منذ القرن التاسع عشر. ويستعمل آرتو كلمة بودلير المفضلة (Correspondance) أو «التماثل» للتعبير عن الوحدة بين المظاهر الفيزيقية وأصلها * «المثالى» أو «المطلق»، ويعطى آرتو مثالاً على ظاهرة التماثل تلك، فيقول:

> «إن من أكثر مظاهر التماثل شيوعاً هى تلك الملحوظة بين النظر والصوت، وبين الذهنى والمحسوس من الحركة والإيماءة لشخصية ما، وحتى الاستدعاء لحركات البنات من خلال صرخة آلة موسيقية ما. إن تنهدات آلات

---

* فى النص reality = حقيقتها بالمعنى الأفلاطونى[المترجمة].

النفخ تطيل من اهتزازات الأحبال الصوتية للإنسان، بإحساس من الاتحاد لا تدرى معه إذا ماكان الصوت نفسه يستكمل النغمة أم أن هذه هى الهوية التى امتصت الصوت من البداية*. إن هديل المفاصل والزوايا الموسيقية التى تصنعها الأيدى والأذرع، الأقدام الهاوية ومفاصل الركبة المنثنية وأصابع اليد التى تبدو مشتبكة على وهن فى الأكف، كلها مرايا عاكسة لتحولات الأعضاء الإنسانية التى تبدو مفعمة بالصدى والانسجام مع نوتة الأوركسترا وهمس آلات النفخ الذى يستدعى مشهد قنص عظيم للطيور الوحشية؛ حيث الممثلون أجنحة مرفرفة»(٢١).

إن مثل هذه «الحركة الميتافيزيقية»، مثلها مثل الكثير من الشعر الحديث، لا تسعى إلى تقديم الأفكار بشكل واضح مفهوم مقدماً. ولا يتوقع منا أن نستقى من معانى الدراما الراقية أو من تفسيرها متعة ذهنية خاصة. فهذه الدراما لا تصلح موضوعاً للحديث أو للقراءة أو الوصف؛ إنها دراما لا يمكن تعرفها إلا بالشكل الوحيد الذى يمكن أن تعرف به الدراما: فى العرض. نحن أمام دراما خالصة، كما يقول آرتو، نخوض تجربة نتذوق فيها لغات المسرح العديدة (بما فى ذلك هيلوغرافية ما هو إنسانى)، وهى تخلق الشعر فى المساحة وتزلزل الوجود على كل المستويات.

إن هدف المسرح هو التعبير بموضوعية عن حقائق سرية بعينها ـ أقول «بموضوعية» لأن هذه الحقائق تنقل لها فى صورة صور على الخشبة، وليس هناك حقيقة واضحة سوى المنظر نفسه.

إن الدراما البالينيزية تختفى عندما يتوقف الراقصون، عندما يقف فيضان الأصوات النابع من الجاملان؛ وذلك على عكس الدراما التى نعرفها فى الغرب، والتى ـ طبقاً لما يظنه البعض على أية حال ـ لاتزال قائمة فى النص دون أن يعرض. وآرتو واحد ممن يرون أن النص المكتوب لا يعتبر دراما إلا حين يعرض على الخشبة، ولا يتخذ أبعاده الكاملة إلا عندما يصبح مرئياً. وحتى بعد أن يحدث ذلك لا يعتبر آرتو المسرح الغربى «دراما»؛ لأنه مسرح مهموم بمشكلات ليس المسرح مكانها فى رأيه. إن المسرح، كما يراه آرتو، لم يوجد ليحل عقدة الصراعات الاجتماعية والسيكولوجية للإنسان الحديث.

ويدعى آرتو أن المسرح البدائى يعد استجابة ناجعة لوظيفة الدراما. إن آرتو غالباً على حق. لقد كان يسعى، بالرجوع إلى المنابع، إلى اكتشاف أصول الدراما السحرية ـ الدينية، محاولاً أن يعثر على «روح الحواديت» التى أضعناها.

وآرتو حتى عندما يشاهد رقصة على بساطة الدچانجار، التى يصفها البرنامج على أنها تمثل «نصائح وتهديدات أب لابنته التى تحدت التقاليد»، يرى فيها أبعاداً تجعله يقول إن موضوع الرقصة مجرد عذر لقول شئ آخر؛ ويعيد تسميتها فيقول عنها «اسكتش رمزى»، ويشير إلى أن الصراع ليس صراعاً بين المشاعر، وإنما صراع بين الدرجات الروحية التى تتركز فى الإيماءات، وبذا تبدو موضوعية. أما النتيجة، فهى أننا نصبح فى موضوع يسمح لنا أن نختبر الدراما بشكل مباشر، دون تدخل من العقل يضع الحدود بيننا وبين التجربة التى نخوضها. وتصبح، بذلك، الدراما «حلقة زار لإخراج الأرواح الشريرة، مما يسمح لأرواحنا أن تنطلق»(٢٢).

---

* الترجمة لهذه الجملة حرفية لغموض مرجعية «identity» فى الأصل [المترجمة]

ومثل هذا الاهتمام بغير المرئي من الحقائق الداخلية، كان جزءاً من هوس آرتو الذي شاركه فيه السورياليون. وتشهد على هذا الهوس بحوثه في الشعر والدراما والحياة ذاتها، التي كان يبحث فيها عن كل ما هو ثابت، لامتحرك؛ كل ما هو نابض في مركز الوجود. وكان بحثه الدائب هذا هو الذي دفعه إلى اكتشاف اليوجا ودراسة الكيمياء القديمة وأوراق الكوتشينة (التارو)، وهو الذي دفعه إلى السفر إلى المكسيك. كان مركز الأشياء، في رأيه، هو ما يجب الكشف عنه. ولكن حتى يتسنى للدراما فعل ذلك عليها أن تتحدث لغات مسرحية متعددة، تجذب الحواس وترفض لغة الكلام إلى أقصى حد ممكن، وترفض إغراءات العقل المثقف. كما أن مسرحاً كهذا عليه أن يرفض دور الكاتب وظهور المخرج فيه. ويعتقد آرتو أن المخرج هو خالق مجمل التجربة المسرحية، وأنه مسؤول تماماً عن النص (أو السيناريو بالأحرى)، إلى جانب مسؤوليته عن العرض. إن إعطاء النص والكلمات، الأدب بمعنى آخر، درجة أقل أهمية في التجربة المسرحية، لهو - من وجهة النظر الغربية على الأقل - أعظم الهرطقات التي تفوه بها آرتو. لكن علينا التذكر أن آرتو ينتمي إلى جيل كان على وعي عال بانخفاض مستوى المسرح في أيامه؛ جيل حاول الثورة والعودة إلى الأصول؛ سواء عن طريق استخدام اللغة في صورة الترانيم كما فعل جيراردو، أو عن طريق خلق الشعر المرئي في مسرح كوكتو، أو بالاستخدام الكامل لمواد المسرح التي دعا لها أمثال باتي وماكس راينهارت، ولم نزل نحن في بداية تذوق ثمار هذه الثورة اليوم [١٩٦٧]، أو علنا لم نزل إزاء أوج نضجها. وربما كان في استطاعة آرتو، على تطرفه، أن يؤسس لتوازن صحي في ثقافة اتخذت من النص إلهاً، وأدرجت العناصر الأخرى المساهمة في المسرح في مرتبة ثانوية.

على أية حال، فما يصعب نفيه هو تأثير آرتو الواضح على المسرح اليوم في أعمال مخرجين من أمثال بارو، ومؤلفين مختلفين مثل يونسكو وآداموف وجينيه ووايس. فمن المستحيل أن يقرأ المرء كتاب (المسرح وقرينه) دون أن تبهره، المرة بعد الأخرى، خصوبة أفكار آرتو فيما يتعلق بأهمية الديكور والخصائص المسرحية، فإنها أشياء حيّة في المسرحية ووصفه الصفة المادية الملموسة للغة، والعظمة المرئية لما هو وحشي وعملاق، والتأثير العميق «للقسوة» التي تود لو اقتلعتنا من فتورنا. لقد كان تعرف المسرح البالينيزي أمراً قدرياً؛ فقد وجد فيه أحلامه عن المسرح كما يجب أن يكون مجسّدة أمامه.

ومن المدهش أن يكون آرتو قد فهم هذا المسرح بهذا الوضوح؛ لأنه على الرغم من استعداده الذي أهله له اهتمامه بالأديان والفنون الشرقية، لم يكن على دراية حميمة بجزيرة بالي أو بالرقص البالينيزي قبل مشاهدته هذه الفرقة في معرض المستعمرات عام ١٩٣١؛ فلم يكن قد نشر عن هذا الفن شئ في فرنسا في ذلك الحين.

لكن آرتو كان على درجة عالية جداً من الحساسية لروح الفن البالينيزي، فكان أن نجح - من خلال مواجهة قصيرة - في أن يفهم أهم ما يميز الرقص والدراما وتكاملهما مع الحياة في بالي. وآرتو من أكثر المفسرين إبداعاً وتفهماً لبالي، وهو حتى عندما يسئ فهم جزئية ما يعوض ذلك بقدر الذكاء والحساسية التي يتعامل بها مع موضوعه. وقد يعترض البعض على آرتو بأنه يرى في رقص بالي أكثر مما يراه البالينيزي العادي. لكن، ألم يكن دور الناقد والشاعر العبقري دائماً هو رؤية ما لا يراه الآخرون؟ لقد كان من عبقرية آرتو أنه أمسك بالروح المتألقة للرقص والجاملان، من خلال نثره السحري، وهو ما لم يستطعه غيره وإن حاولوا. ومن الغريب أن إبداعات آرتو المسرحية، وسيناريوهاته ونصوص مسرحيته (السنسي Les Cenci)، لا يوجد بينها وبين التقنية التي تربطه بالرقص البالينيزي أي تشابه. لكن آرتو

لم يكن من الجنون بحيث يعتقد أن حساسية أجنبية ما تكونت على مدى قرون طويلة من الممكن نقلها برمتها إلى الثقافة الغربية.

ولو أنا حاولنا وضع الرانجدا أو البارونج فى سياق مسرحية غربية، أو استخدمنا حركات الأصابع المرفرفة نفسها أو العيون المتحركة يميناً ويساراً نفسها، كما يحدث فى الليجونج أو الباريز، لكان طريقنا مسدوداً.

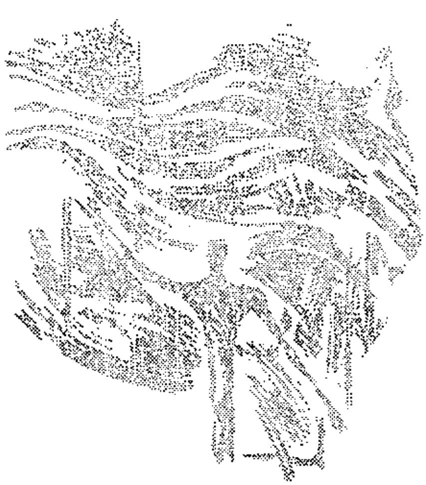
إن مشكلتنا تنحصر فى أن نجد ما يضاهى هذه المظاهر فى مسرحنا. مدام «بيسى» الضخمة فى (ست شخصيات) والأم «بيب» فى مسرحية يونسكو (القاتل)، قد تكونان من أمثلة نجد شبيها لها أيضاً على مستوى الحلم الفانتازى، فى إبداعات شخصيات چينيه: «الجنرال»، «الأسقف»، «القاضى» فى (البلكون The Balcony) أو «المومس المتوحشة»، «وردة»، فى (الشاشات The Screens). إن الاحتمالات كثيرة، وقد تقودنا مثل هذه الاكتشافات فى هذا المجال إلى إعادة اكتشاف جزء من أنفسنا، كان المسرح الشغوف بالعقلنة قد أعمانا عنه.

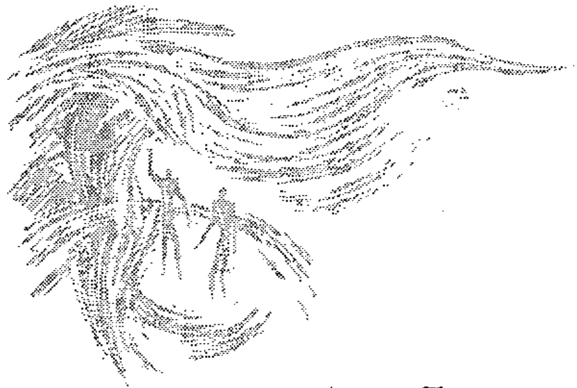
إن العلاقة بين بالى والغرب مختلفة عنها بين الغرب والبلدان الأخرى التى سوف نعالج الدراما فيها فيما بعد. فالصين واليابان، على اختلافهما عن أوروبا وأمريكا، قد حققتا حضارات معقدة تطورت على مدى قرون، وانفتحت بالتدريج على المؤثرات الخارجية؛ ولم تعد ثقافات متكاملة، وانقسمت مظاهر الحياة فيها مثل انقسامها فى حضارتنا. ولكن هل يعنى هذا أننا لانستطيع استخدام الروح المذكية للفنون البالينيزية وتقنيتها، لأنها غريبة عن طريقة تفكيرنا وطريقتنا فى تنظيم مجتمعنا المنقسم على ذاته. فى اعتقادى أن العكس صحيح، وأن تفهما أفضل للمسرح البالينيزى قد يعود بنا إلى دراما خاصة بنا وأكثر محورية بالنسبة إلى تجربتنا الحياتية. إن بالى تجسد، كما لا يتجسد فى أى بلد حديث فى الغرب، «فكرة المسرح» (idea of theatre) التى يستدعيها فرانسيس فيرجسون، وهى الفكرة التى تقول بأن المسرح حيوى لحياة البلد وصحتها. إن مثل هذه الفكرة، لو فهمناها، قد تساعدنا على العمل على وجود مسرح يستنطق المنابع السرية لوجودنا، وللأصول الملغزة للحال الإنسانى (human condition)، من خلال كشف ملكات العقل قبل النطق، والاقتراب من القوى الموحدة فى حياتنا بدلاً من التعامل مع الأحداث فى لحظة بعينها. ولو أصبح فى مقدورنا استخدام التقنية التى طورها البالينيزيون، لكان ذلك من حسن الحظ؛ فهم قد يساعدوننا فى خلق مسرح يتحدث إلى الرجل كاملاً من خلال جميع الحواس. وقد نعيد كذلك تعلم تأثير العيون والشفاه والأذرع والسيقان الموظفة فى أشكال غير واقعية، وإمكان المزج بين الأقنعة والأسلبة العالية والواقعية التامة.

ومثال التوبنج (Topeng) يثبت لنا إمكان ذلك. فى التوبنج أو الدراما المقنعة، توجد شخصيات على الدرجة نفسها التى عليها شخصيات مسرحنا الغربى من حيث الواقعية والحيوية؛ حتى إن شاباً يافعاً يستطيع، عن طريق الحركة «المتأسلبة» والقناع، أن يبدو لنا على هيئة رجل عجوز فى أدق تفاصيله الطبيعية؛ وهو يتمخط، وهو يحك ذراعه، وهو يلتقط القمل من ثنايا جسده. ولكن، حتى يتحقق التجديد الذى أراده آرتو فى «ثيمات» المسرح وتقنياته، علينا أولاً إعادة صياغة فهمنا لهذا الفن، علينا إعادة توجيه موقفنا الذهنى منه، وعلينا تذكر أن آرتو لم يكن مهموماً بما هو غريب أو قديم أو هامشى فى المسرح البالينيزى، بقدر ما كان مهموماً بالعلاقة بين هذه الأمور وما هو جوهرى فى هذا المسرح. إن سعى آرتو لم يكن بغرض فرض ما هو هامشى أو فائض عن حاجة المسرح، بل كان سعياً فى اتجاه تجديد حقيقى للروح الأصيلة لهذا الفن.

هوامش:

(١) أنطونين آرتو، **المسرح وقرينه**، ترجمة مارى كارولين ريتشاردز (نيويورك: ١٩٥٨)، ص ٥٣.
(٢) چين هورت، أنطونين آرتو **المنتحر والمجتمع** **Le suicidé de la société**
(چنيف: اديسيون كونالر، ١٩٦٠) ص ٢٨.
(٣) پول تيڤانون، ١٨٩٦ ـ ١٩٤٨، **كراسات مادلين** **Cahiers de la compagnie Madeleine**
رينو چان لوى بارو. رقم ٢٢ ـ ٢٣ (مايو ١٩٥٨)، ص ٩.
(٤) المرجع نفسه، ص ٢١.
(٥) موريس نادو، **تاريخ السوريالية**، **Histoire du Surréalisme** (باريس: اديسيون دى سيول، ١٩٤٥) ص ١٠٧.
(٦) تيڤانون، المرجع السابق ذكره، ص ٢٣.
(٧) أنطونين آرتو، **الأعمال الكاملة** **Œuvres Complétés**
(٦ أجزاء؛ باريس: جاليمار، ١٩٥٦ ـ ١٩٦٦) الجزء الأول ص ٢٦٢.
(٨) المرجع نفسه، ص ٢٨٧
(٩) بيريل دى زوته ووالتر سپايز، **الرقص والدراما فى بالى** **Dance and Drama in Bali**
(لندن: فيبر وفيبر، ١٩٣٨)، ص ٤٥.
(١٠) آرتو، **المسرح وقرينه**، ص ٥٦.
(١١) المرجع نفسه، ص ٩١.
(١٢) المرجع نفسه، ص ٤٦.
(١٣) المرجع نفسه، ص ٤١.
(١٤) المرجع نفسه، ص ٦٤.
(١٥) المرجع نفسه، ص ٤٤.
(١٦) المرجع نفسه، ص٦٥.
(١٧) دى زوته وسپايز، المرجع السابق ذكره، ص ١٧ ـ ١٨.
(١٨) أنا مدين لصديقى السيد ملڤين فيليبس بهذه المعلومات المفصّلة، وجهده الصبور فى تجميع البرامج الذى قام به نيابة عنى فى باريس، منذ سنوات.
(١٩) آرتو ، **المسرح وقرينه**، ص ٣٩.
(٢٠) دى زوته وسپايز، المرجع السابق ذكره، ص ٢٣٤.
(٢١) آرتو، **المسرح وقرينه**، ص ٥٥ ـ ٥٦.
(٢٢) المرجع نفسه، ص ٦٠.





مسارح آسيا

جون جاكو*

أصبحت الكتابة الدرامية الشرقية مألوفة لدينا، بعد مرور نصف قرن من الترجمات ومن محاولات الإعداد المسرحي للنصوص المسرحية الأدبية، ومن زيارات الفرق الآسيوية لفرنسا. وتم ذلك أيضا بفضل لجوء أولئك الذين أرادوا تجديد مسرحنا وإطلاقه خارج إطار العلبة الإيطالية، بتحريره من استعباد الإيهام، وبالتخلى عن المحاكاة المباشرة، لكى يستعيد المسرح قيمته ويستعيد التمثيل أسلوبه الفنى، إلى تقنيات المسرح الشرقى إلى جانب مسرح العصور الوسطى أو المسرح الإليزابيثى. من ناحية أخرى، ومن بين العروض الآسيوية التى قدمت لنا فى السنوات الأخيرة، هناك عروض اتسمت بأصالة شديدة، لكن لم يكن متاحا للجميع مشاهدتها (مثل عروض الـ «نو»)، وهناك عروض كانت تسعى إلى إغراء الجمهور الغربى من خلال تنازلات ما، أوكانت تحمل علامات انحطاط فنى نزل بها إلى مستوى عروض «الميوزيك هول».

من هنا، وجب علينا أن نتناول الأشكال المسرحية التراثية فى آسيا بالدراسة والتوضيح، لاسيما أن فهم هذه الأشكال يعد لازما لاستيعاب التطور المسرحى هناك، وهو تطور تأثر بالفن الغربى من ناحية، وبالتحولات السياسية والاجتماعية من ناحية أخرى.

بمجرد أن نتجاوز انطباع الـ «غرابة» الأول، الذى يجعلنا نعتبر المسارح الآسيوية كلها مختلفة عن مسرحنا، نعى تعددية هذه المسارح؛ حيث من الصعب تمييز سمات مشتركة بين كل مسرح منها والآخر. ومما لا شك فيه أن أول ما نلحظه هو أهمية مسرحى الهند والصين، إلا أن تأثيرهما على الحضارات الأخرى (حيث لا يمكن الفصل أحيانا بين التأثير الهندى والصينى) أنتج آثارا غاية فى الاختلاف. هكذا، مثلا، يختلف تأثير البوذية، النابعة من الهند، على مسرح التبت ذى الوظيفة الطقسية، عن تأثيرها على الـ «نو» ذى الغايات الجمالية،

* ترجمة نورا أمين بأكاديمية الفنون بالقاهرة، من كتاب **مسارح آسيا**، مجموعة دراسات تحت إشراف جون جاكو Jean Jacquot.

وحيث تسهم المعتقدات الدينية فى خلق جو الدراما وفى تعريف موضوعاتها. أما فى أندونيسيا، فتواصل الهندوسية إلهامها لمسرح الرقص ومسرح خيال الظل من خلال أسطورتى (المهابهاراتا) و(الرامايانا) المقدستين، وذلك على الرغم من دخول الإسلام هناك. ولا يقتصر إشعاع الهند على مجالى الدين والأدب، بل يصل أيضا إلى أسلوب الرقص، مثل نموذجى جافا وبالى.

كذلك لا يقل إشعاع الصين أهمية، فإسهامها فى الفن اليابانى قديم جدا؛ حيث تعتبر رقصات البلاط الملكى (بوجاكو Bugaku) والترفيه الأكثر شعبية (سانجاكو Sangaku) نقطة انطلاق لتطور أدى إلى إبداع أشكال درامية غاية فى التميز. وعلى العكس من ذلك، نتج المسرح الفيتنامى التراثى عن استيراد شكل مسرحى قائم أصلا فى الصين، للدرجة التى تجعلنا نستطيع أن نتبين صلات عدة تربط هذا المسرح الفيتنامى، برغم ذبوله المتزايد، بالمسرح الصينى الكلاسيكى، على مستويات التنظيم المادى وتقنية التمثيل والربرتوار. ومع ذلك، فلا ينبغى أن نظن أن المسرح الفيتنامى ما هو إلا عبد لمحاكاة مسرح آخر؛ حيث لا يمكن إنكار تميز الإسهام الفيتنامى، خاصة فى الموسيقى والغناء.

هكذا تم استيعاب التأثيرات الهندية والصينية بطرق مختلفة جعلتها تسهم فى أشكال متنوعة من الازدهار الفنى. وإذا أردنا أن نصف هذه التأثيرات فى مجملها، فهل نستطيع القول بأن المسارح الآسيوية تختلف عن مسارحنا بسبب الأهمية الكبيرة التى توليها للعنصر الدينى؟ على أية حال، نستطيع أن نؤكد وجود مساحة واسعة فى التدرج من المقدس إلى الدنيوى، بما أن بعض الأشكال الدرامية مازال يمتزج بعناصر طقسية. وفى التبت، لا يسمح لمن لا دين لهم، إلا بحضور الرقصات أو فواصل التمثيل الصامت المقدمة داخل المعابد، من بين جميع الأشكال الطقسية. وتشترك فواصل التمثيل الصامت هذه مع المسرحيات الدرامية فى عدد من النقاط؛ مرجعها استناد الاثنتين إلى خلفية مشتركة من المعتقدات، وإلى اعتماد موضوعات المسرحيات التى صممها رجال الدين على الأساطير المرتبطة بالحيوات السابقة لبوذا.

فى الحضارات التى يصحب الطقس فيها الاهتمامات الرئيسية فى الحياة، لا يجب أن نندهش لوجود احتفاليات تضرع إلى الآلهة مرتبطة بالاستعداد للعرض، سواء كان الأمر يتعلق بظهور مسرح مؤقت فى الهند فى العصور الكلاسيكية، أو كان يتعلق بعروض مسرح خيال الظل فى دولة ماليزيا فى الكيلانتان، كما تصفها الأنسة كويزينيه (Cuisinier). ربما ينبغى أن نتحدث عن غياب خط واحد مشترك بين الدنيوى والمقدس، أو عن انتشار المقدس فى كل تظاهرات الحياة التى امتد إليها تأثير الهند أينما كانت (لا يفوتنى هنا أن أشير إلى كل العوامل الاقتصادية والاجتماعية التى تدفع الأمور فى اتجاه نزع صفة القدسية عن كل شئ، وتضع إلحاح وجود الفن التراثى محل تساؤل).

وإذا تناولنا نموذج الرقص الهندى الكلاسيكى ـ الذى رأينا مؤدييه الرائعين فى باريس ـ لوجدناه يشمل جزئيا التضرع إلى الآلهة من خلال تمثيل أفعالها وتحولاتها فى أشكال أخرى، أو من خلال تقديم حوار الروح المضطرمة فى العبادة مع موضوع إيمانها فى شكل يشبّه الحب الإنسانى بالحب الإلهى. وتشير كل الإيماءات الرمزية التى تعلق على القصيدة المغناة ـ حتى إن كان موضوعها دنيويا ـ إلى مظاهر جمال العالم كلها، كما لو كانت تمتدح الخليقة. ويتطلب تقدير مثل هذا الفن ـ حتى لو كان تقديرا جماليا فحسب ـ الرجوع إلى تماثيل الأديرة ورسوماتها الجدارية المرتبطة به ارتباطا وثيقا.

على عكس ذلك، فنحن لسنا على هذه الدرجة من الوعى بوجود المقدس فى المسرح التراثى الصينى؛ حيث نصدم، للوهلة الأولى، بتقنية الممثل وباحتلال مهاراته مساحة كبيرة من العرض المسرحى. مع ذلك، يبدو أن مناقشات علماء التراث الصينى فى رايومون (Royaumont) سوف تقودنا إلى القول بعدم وجود أصول دينية للمسرح الصينى، أو على الأقل بسهولة محو آثار هذه الأصول، على اعتبار أن الهدف الأساسى من هذا المسرح هو التسلية وليس التثقيف.

أما فيما يتعلق بالـ «نو»؛ فهو يلمس فينا مستوى أكثر عمقا. ولاشك أن تبطئة العزف الموسيقى فيه قد أضفى عليه مظهرا قدسيا لم يمتلكه فى الأصل، إلا أنه - مع اختلافه عما هو مقدس بسبب الهدف منه - يقدم لنا رؤية للعالم تحمل بصمة المعتقدات البوذية، وتتميز بسمو وتوتر ما يغرينا بمقارنتها بالتراجيديا الإغريقية.

*

إذا درسنا مسارح آسيا فى علاقتها بالجمهور الذى تتوجه إليه، لوجدنا أنفسنا أمام تنوع كبير فى نوعية الجمهور، تماما كما يحدث فى الغرب. فقد كان المسرح الهندى الكلاسيكى يتوجه أصلا إلى جمهور أرستقراطى ومثقف؛ حيث كانت اللغة السانسكريتية تستخدم للتعبير عن الشخوص التى تنتمى إلى الطبقة العليا، وتستخدم اللغة الدارجة لتقديم أولئك الذين ينتمون إلى أوضاع اجتماعية مغايرة، مما يؤكد التوجه الأصلى لهذا المسرح، كما يعكس صورة المجتمع الطبقى الذى ينتمى إليه. من ناحية أخرى، هناك جمهور واسع يتذوق المسرح التراثى الصينى ويقدره، لاسيما أن القصص التى يجسدها على خشبة المسرح تعد جزءا من الموروث الشعبى، انتشر من خلال المغنين والرواة فى الشوارع والميادين.

وعلى ذلك، فالحفاظ على الأشكال المسرحية الرئيسية منذ الـ «نو» فى اليابان إنما يؤكد إمكان تغير جمهور شكل درامى ما. فبعد أن كان الـ «نو» يعرض، فى الماضى، أمام جمهور واسع ومتنوع، لم يعد فى القرن السابع عشر يصل إلا إلى الجمهور الأرستقراطى، فى حين أخذ شكل جديد - وهو مسرح العرائس «Mingyô-Jôruri» - يشبع الاحتياجات الدرامية للطبقة البرجوازية التى تعمل بالتجارة. وحينما دخلت العرائس الماريونيت بدورها مرحلة الانحسار، بدأنا نشهد نمو الكابوكى وتطوره (مستعيرا عروض الـ Jôruri) استجابة لمطالب جمهور شعبى جديد.

إلى جانب هذه المسارح التى وصلت إلى مستوى عال من الاحتراف فى الصين واليابان، نجد أشكالا درامية - يقوم أغلبها على التمثيل الصامت والرقص - تعتبرها التجمعات الريفية وسيلتها للتعبير، تلك الأشكال التى يصل أسلوبها أحيانا إلى درجة جمال غير عادية، كما هو الحال فى بعض مناطق الهند، وبالى بالطبع. بالإضافة إلى ذلك، هناك أشكال متواضعة، بل بدائية، من المسرح الشعبى، التى يمكنها أن تصلح نقطة انطلاق لجهود التجديد التى نشهدها فى بعض البلاد مثل الـ Hat Cheo فى شمال ڤيتنام، والـ Ketoprak فى جاڤا.

*

من الممكن دراسة مسارح آسيا من زاوية أخرى، فالغرب يعرفها ويقدرها بطريقة مختلفة حينما يتميز العنصر الأدبى فيها ويكون ذا أهمية خاصة، أو حينما يرتبط هذا العنصر بالتمثيل الصامت والموسيقى والرقص ارتباطا شديدا. ويمتلك المسرح السانسكريتى الذى لم يعد يقدمه أحد فى الهند قيمة أدبية تفسر نجاح ترجماته العديدة التى نجح لونييه - بو Lugné-Poe فى تقديم اثنتين منها على المسرح عام ١٨٩٥، وكانتا بعنوان «عربة أرض الطوب النيئ» (le chariot de terre

cuite) و«ســاكــونتــالا» (çakuntalâ). لكن، إذا كـانت مسرحيات كاليداسا Kâlidâsa تعد من الأعمال العظيمة فى الأدب العالمى، فإنها تفقد الكثير عند ترجمتها، لاسيما فى المقاطع الشعرية الغنائية التى تتخلل الحوارات. كذلك، يبدو المسرح الهندى الكلاسيكى بالنسبة إلى السيد لوى رونو Louis Reno، ومن خلال النصوص التى وصلتنا، كما لو كان «لعبة مركبة، يكوّن فيها مزيج اللغات والأساليب، مع التداخل بين الحوار والغناء، والتكامل بين الرقص والموسيقى، فنا شاملا».

ويستحق المسرح الكلاسيكى اليابانى هو الآخر مكانة خاصة فى الأدب العالمى، بفضل عبقرية مبدعى الـ «نو»، كـانامى kanami وزيمى Zeami، وبفضل تشيكاماتسو Chikamatsu الذى أثرى ربرتوار مسرح العرائس بمؤلفاته. وعلى الرغم مما يفقده النص عند الترجمة، فإن ذكر الحروب أو قصص الحب من خلال شبح تعيس كان أصلا بطل هذه القصص يترك لدينا انطباعا عميقا عند قراءة مسرحيات الـ «نو». أما مشاهدة عرض مسرحى من هذه النصوص تقدمه فرقة يابانية، فتجربة مختلفة تماما؛ حيث تتضافر بحور الشعر والترانيم، مع المقاطع الكورالية وعزفى الفلوت والبركشن لإنتاج عمل جماعى متكامل، بينما كل ما يبدو غريبا علينا فى النبرات والرنين الموسيقى وأنماط تقديم الغناء يضفى على العمل تميزا شعوريا خاصا.

كذلك، يمتلك المسرح الصينى أعمالا كلاسية ذات قيمة أدبية عالية، كما هو الحال فى الأعمال المؤلفة فى عصر أسرة يوان Yuan، خاصة أعمال كوان هانكينج Kauan Han-K;ing الذى تم الاحتفال بذكرى ميلاده السبعمائة، منذ عامين، احتفالا خاصا. وينطبق هذا الكلام أيضا على أعمال مدرسة الجنوب التى ازدهرت منذ القرن الخامس عشر وحتى القرن التاسع عشر. وعلى عكس ذلك، يتأسس مسرح بكين، الذى عرفناه عبر عروضه فى الغرب، على مؤلفات ذات قيمة أدبية ضحلة فى الأغلب، وذلك على الرغم من أن ممثليه الكبار مثل مى لان ـ فانغ Mei Lan-fang قد لجأوا إلى الأدباء لإثراء ربرتوار عروضهم، وأيضا برغم أن النظام الشيوعى قد أكد أهمية العمق الفكرى فى المسرحيات التى يتذوقها الجمهور، ليس من ناحية الموضوعات ـ فهى معروفة منذ القدم ـ ولكن من ناحية نوعية الأداء.

فى مسرح عصر الـ «يوان» Yuan، كان البطل فقط هو الذى يغنى، وكانت بقية الشخصيات تقوم بالحوار. أما فى مدرسة الجنوب، فكانت الشخصيات كلها تستطيع أن تغنى. وفى مسرح بكين، كان هناك تبادل بين المقاطع الكلامية والمقاطع المغناة، وبين التمثيل الصامت والرقص، مع موسيقى متنوعة الجرس تساند الغناء وتضبط إيقاع الحدث.

نستطيع ـ إذن ـ أن نقول إنه حتى فى مسارح آسيا ذات التعبير الأدبى العالى، نادرا ما تغيب الموسيقى والتمثيل الصامت والرقص، حيث يشكلون عنصرا لا غنى للعرض ـ من حيث هو كل متكامل ـ عنه، لدرجة أنهم ينافسون الحوار الكلامى فى الأهمية فى بعض الأشكال الدرامية. أما فى الغرب، فلا نميز بهذه الصرامة بين ما نطلق عليه المسرح الغنائى ومسرح الحوار العادى، فهذا الأخير غالبا ما لا يوجد إلا فى الكتابة الدرامية الحديثة النابعة من الغرب. ويحقق المسرح التراثى عادة تركيبة قائمة على المزج بين مختلف وسائل التعبير الفنية بدرجات متنوعة. وفى حالة الرقصات الكلاسية فى الهند، يحول الاعتماد المتبادل بين عناصر العرض كلها دون معرفة المحرك الأساسى لها؛ حيث يعمل كل شئ وفقا لإيقاع دقيق ينظم الشعر والقاءه، كما يضبط الموسيقى والرقص. وإذا كان المغنى يبدو فى البداية كما لو كان يدرب العازفين والراقصين، فإنه لا

يتوانى أيضا عن أن يتلقى تدريبا منهم، فالموسيقى والرقص، وشعر الكلمة والإيماءة، كلها عناصر تحيا بالتبادل، وبالتنافس الأبدى، فيما بينها.

*

استطعنا ـ إذن ـ أن نتوصل إلى السمة الأولى المشتركة بين معظم المسارح التراثية فى آسيا ـ إن لم يكن كلها ـ وهى التأليف بين الوسائل الفنية. ومن الشائع، الاعتراف بسمة ثانية يتحدث عنها الجميع، وهى ارتباط هذه المسارح بتشفير وتقاليد وصنعة «وأسلبة» خاصة بها، لكن ينبغى تحديد معنى كل من هذه المسميات عند تطبيقها فى آسيا. وعلينا أن نتساءل عما إذا لم تكن التقاليد الدرامية الشرقية تصدمنا لأننا لم نألفها، بل لأنها تكاد تتعارض مع ما اعتدنا عليه من تقاليد المسرح الغربى التى صارت جزءا من طبيعتنا. وإذا كان المسرح الشرقى يتميز بقلة اهتمامه بمحاكاة الواقع مباشرة، فيجب أن نعرف ما إذا كان يضعنا بهذا فى عالم مصطنع لاطائل من ورائه، أم يجعلنا نلمس حقيقة ذات عمق.

ترجع أهمية الـ «بهاراتيا ناتيا ساسترا» Bhâratiya Nâtya Çâstra إلى أنه أقدم بحث فى الفن الدرامى عثر عليه فى آسيا وهو فى حالة جيدة، كما اشتقت منه نظرية البناء والأداء كلها فى الدراما الكلاسيكية الهندية. وتندهش للوهلة الأولى من أن تعاليمه قائمة على تصنيفات شديدة التطور، تشمل الأنواع الدرامية، ومختلف أنماط البطل والشخوص الأخرى، وكذلك أنواع الـ «رازا» Rasa؛ وهى ـ فى تعريف بسيط ـ نوعية الإحساس أو «الحالة الروحية» المرتبطة بالمتعة الجمالية فى كل مسرحية.

ويذكرنا الاستخدام الرمزى لألوان خلفية العرض، التى ينبغى أن تتوافق مع الاتجاه العام للأحداث بممارساتنا المسرحية فى العصور الوسطى، وكذلك تذكرنا بها الملابس والماكياج؛ حيث تحددان النمط الاجتماعى للدور وشخصيته، وحيث نجد مرادفا لهما فى المسرح التراثى الصينى. ولا يستغرب هذا الاستخدام الرمزى فى المسرح إذا ما وضعناه فى سياق الحضارات التى تتمتع فيها الفئات الاجتماعية المختلفة بثبات واستقرار، وتتميز كل منها بعلامات خارجية محددة. وإذا كان التقسيم الاجتماعى للشخوص فى المسرحيات قائماً على التقسيم الفعلى فى الواقع، فإن ذلك يعنى اكتساب هذا التقسيم قيمة التقليد الدرامى الثابت، الذى يشبه وضع أنماط الكوميديا دى لارتى Commedia dell', Arte، لاسيما أن الباحثين الأوروبيين يرجعون إليها عند وصفهم لما يرد من حوار فى لهجات ولغات غير اللغة السانسكريتية الخالصة.

ويعتبر وصف الأنماط المختلفة للأحداث وللشخوص فى الـ «ناتيا ساسترا» Natya Câstra ـ المرفق ببيان مبادئ تأليف الأنواع الدرامية المختلفة ـ أكثر أهمية من تشفيرعلاماتها الخارجية الذى تقتصر قيمته على داخليات أسلوب العرض. ويسمح هذا الوصف بتعريف شروط الإبداع الدرامى؛ حيث تتضافر المكونات المسرحية فيما بينها لتكوين كلٍّ متجانس وفعال، يمكن إرجاعه إلى التجربة الإنسانية فى الواقع، كما تؤكد ذلك نظرية الـ «رازا» Rasa. وترتكز هذه النظرية على تحليل نفسى دقيق للحالة الشعورية التى تضفى نبرتها على كل عمل، ولأسبابها وآثارها، وللعلاقات بين الشخصية التى تمر بإحساس أو شعور ما بكل مترتباته، والممثل المفترض فيه أن يحسها ويوصلها إلى الجمهور، والمتفرج الذى يشعر بأحاسيس الشخصية دون أن تقع عليه نتائجها، وكل ذلك داخل عملية الإشباع الجمالى.

ولا نستطيع فى الغالب أن نحكم على قيمة هذه التعاليم النظرية فى الدراما الكلاسية الهندية، إلا من زاوية المستوى الأدبى للأعمال. وعلى العكس من ذلك، نستطيع أن نتأكد من فعالية الأداء فى الرقص الكلاسى؛

حيث تتعاقب الرقصات الخالصة مع الرقصات الدرامية، لأنه نتاج تراث كامل وضع بصمته عليه، حتى إن لم يكن استوحاه مباشرة. وتعتمد الـ «ناتيا ساسترا» فى الحقيقة على الرقص الذى تحاول جميع وسائله أن تحقق الـ «رازا» Rasa، سواء من خلال الشعر أو الموسيقى أو حركات الراقصين. ومما يصدم المتفرج الغربى غير المتسلح بمعرفة كافية عن الراقصين الهنود المهرة، التحكم الكامل فى الحركة والجسد، الذى يتطلب تدريبا صارما وطويلا. وربما كان من غير الملائم الحديث هنا عن المهارة الفردية؛ حيث لكل وسيلة فى العرض غاية جماعية، ويتوفر لدى المؤدى مخزون مركب من الإيماءات والتعبيرات التى يستخدمها كما لو كانت لغة، لكل مفردة فيها تأثير محدد يعرف الراقص جيدا كيف يصل به إلى الكمال. مع ذلك، لا يعتبر المؤدى هنا بمثابة إنسان آلى فشخصيته لا تمحى بل تضع نفسها فى خدمة رسالة معينة، وتصبح أداة لتكشف حقيقة ما.

ولا توجد أبحاث عن الفن الدرامى الصينى على القدر نفسه من أهمية ما نجده فى الهند أو اليابان؛ حيث يقتصر ما نعرفه من الأبحاث الصينية على التقنية فى العرض. ومع ذلك، يتفق الأوروبيون المعجبون بهذا المسرح ـ عندما تتيح لهم معرفتهم الطويلة به أن يتحدثوا عنه بوصفهم علماء به ـ على أن قدرته على الإغراء تكمن فى كمال أداء الممثل؛ أى فى قدرته على القيام بمجموعة من الإيماءات والحركات التى تأسلبت من خلال تراث طويل. ويفسر لنا ذلك (على الأقل حتى اللحظة التى أصبح النظام الجديد فيها يتطلب تقاليد أفضل للعروض) عدم اكتراث الهواة الحقيقيين بكل ما يمكن أن يشوش على تركيزهم (مثل عمال المسرح الذين لا يعبأون بما يجرى على خشبة المسرح، أو مثل حركة الجلوس والقيام فى الصالة)؛ حيث كانوا مندمجين إلى أقصى درجة فى تفاصيل أدائهم الواثق من نفسه، ثقة ريشة الرسام الصينى القدير الذى يحفر على الخشب أو الذى يجمع أوراق الزهور ويزينها.

وتعتبر أبحاث زيمى Zeami السرية ثمرة تأملاته حول فن الـ «نو»، وهى تأخذ شكل نصائح عملية تسمح بالتمييز بين «التجربة المفيدة» و«التجربة الجامدة». وتكشف هذه النصائح عن معرفة عميقة بعلاقات الممثل والجمهور، كما تؤكد ضرورة اختيار العروض وفقا لإمكانات الممثل، وعلى ملاءمة اختيار المسرحيات ونوع الأداء للجماهير المختلفة بهدف تحقيق توازن متجانس بين هذه العناصر الثلاثة للعرض. لكن، من خلال تعريف الدرجات التسع للطبقات الجمالية، يبدو زيمى مهتما جدا ليس فحسب بكمال أداء هذه العناصر الثلاثة، لكن بكمال مطلق نادرا ما يصل إليه أحد. كما يشير عنوان مثل «انتقال وردة الأداء» إلى اعتبار النجاح كل مرة شيئا لذيذا مرهفا.

يبدو ـ إذن ـ أن المسارح الرئيسية فى آسيا، بخلاف اشتراكها جميعا فى تنوع وسائل التعبير الفنى واكتمالها (الموسيقى والشعر والرقص والتمثيل الصامت)، تشترك أيضا فى السعى إلى الكمال فى الأداء، بمساعدة مخزون من الصيغ يتطلب كل منها تحكما مطلقا من المؤدى. ولا يتوقع المتفرج من الممثل مجرد تجسيد النص بإخلاص، بل أيضا تنفيذ كل نبرات الصوت وتعبيرات الوجه وإيماءات اليدين وحركات الجسد بأمانة شديدة، كما لو كانت مكتوبة فى نوتة موسيقية. وعلى الرغم من ذلك، نستطيع أن نرى على الفور أن الممثل الشرقى ليس هو من يمتلك بالأساس هذه المجموعة من الصيغ، لكنه من يستطيع أن يربط ويوفق فيما بينها حتى تكوّن لغة حية؛ لغة لا يمكن أن تحيا ـ أيا كانت «صيغتها» ـ إلا إذا كانت تصور الحياة الواقعية، أو تمس المصادر العميقة للشعور عند المتفرج.

ويهدف إعطاء الأولوية فى المسرح الشرقى إلى متطلبات الأسلوب قبل محاكاة الطبيعة، إلى إغراء أولئك الذين يعترضون ـ فى أوروبا ـ على الإسهاب فى الطبيعية أو على إساءة استخدام الزينة، ويسعون بالتحديد نحو الأسلوب. ولاحاجة بنا للقول إن التقاليد المسرحية فى حد ذاتها ليست جذابة فى شئ؛ فاستخدام الماكياج باللون الأصفر للإشارة إلى القسوة، أو استخدام الملابس باللون الوردى للتعريف برجل عسكرى قديم، لا يمثل فى ذاته شيئا مدهشا. وكذلك فالصعود فوق مقعد ما إشارة إلى الصعود فوق قمة جبل، أو الاهتزاز فوق حصان وهمى، إنما يستمتع بهما الأطفال الصغار فقط، إلا إذا كانوا يعرفون أنه لا يجب إعطاء أهمية أكبر من اللازم للأشياء الثانوية فى المسرح. مع ذلك، فالمسارح الشرقية، تعطى ـ من خلال أعظم تظاهراتها ـ دليلا على أن كل فن عظيم ينبغى أن يبحث عن الحقيقة العميقة خلف المظاهر الأولية. ومما لا شك فيه، أن هذا ينطبق تماما على مسارحنا فى الغرب، حتى إن كان للآسيويين طرقهم الخاصة للوصول إلى هذه الحقيقة. وإذا كان دور البطولة النسائية فى عرض صينى يلعبه ممثل، فى حين تلعب ممثلة دور البطولة الرجالية، فإن ذلك يشير إلى خصوصية التعبير الصينى ورقّيه فى هذا المجال. ووراء المفارقة التى تجعل رجلا يعبر عن الأنوثة من خلال الفن بشكل أكثر إقناعا من تعبير المرأة الطبيعى عنه، فكرة نظرية صائبة؛ أفلا تفشل بعض الممثلات فى أداء شخصية «جولييت» أحيانا بسبب صغر سنهن وقلة نضجهن بالنسبة إلى هذا الدور؟

وهناك مثال آخر لهذه المفارقة الجمالية فى الشرق. فقد أمكننا مشاهدة فيلم فى رايومون Royaumont عن مسرح العرائس فى أوساكا؛ حيث كان منظر العروس الضخمة يحركها شخص دون أن يراها، وبمساعدة آخرين يرتدون ملابس سوداء ويغطون وجوههم بغطاء فيه ثقبين للعينين فى حين يعلق شخص آخر على الأحداث، أو يلقى بصوته عبارات خاصة بهذه العروس بمصاحبة عازفين موسيقيين ـ منظرا مدهشا فى حد ذاته. وكانت العروس تبدو كما لو كانت مستقلة بذاتها، أو كما لو كانت كائنا بشريا تصارعه الأقدار عندما تتحكم فيها أيدى محركيها. ومن الجدير بالذكر أن هذه العروس المصنوعة من الخشب والقماش كانت تجسد أكثر الأدوار تعبيرا عن المشاعر الفياضة وعن اللحظات العاطفية، حتى بدت كما لو كان لها قلب ينبض.

*

وهكذا ، وبعد أن كانت محاكاة البشر هدفا من أهداف مسرح العرائس، أصبح مغريا للممثل نفسه أن يحاكى العروس الخشبية التى تقلده، وقد مر ممثلو الكابوكى بهذه المرحلة أثناء تطور مسرحهم، حينما كانوا يستعيرون عروضهم من عروض مسرح العرائس.

مما يشهد على قدرة مسارح الشرق على التحول من نمط إلى آخر، تطور الكابوكى من خلال ما استوحاه من مسرح العرائس، وعثوره ـ بعد ذلك ـ على أسلوب خاص به، وإثراء عروضه بأعمال قوية ومتميزة، مثل أعمال موكوامى Mokuami فى القرن التاسع عشر. وفى أيامنا هذه، نرى المسرح الشرقى يستوحى من المسرح الغربى تقنيات الإخراج وتصميم خشبة المسرح، مما يقدم دليلا على حيويته، مثلما فى أعمال كينوشيتا Kinoshita؛ حيث تجد المشكلات المطروحة على الوعى اليابانى اليوم تعبيرا دراميا لها.

وبناء على الاحتكاك مع الغرب أيضا، تشكلت مسارح حديثة فى الهند والصين، يهمنا أن نتعرف أعمالها وظروف نموها. وحتى نحصر المسألة فى المسارح التراثية، علينا أن نتساءل عن مستقبلها فى قارة مازالت تطرأ عليها تحولات عميقة، وتحول مشكلة رفع مستوى المعيشة فيها دون الاهتمام الجماهيرى بالمسائل الجمالية.

لنقل أولا إن رسوخ الوعى القومى فى هذه البلاد، وحصولها على الاستقلال، قد لعبا دورا فى مصلحة المسارح التراثية؛ حيث كان من المهم تأكيد استمرارية التعبير الفنى عبر العصور، وإحياء الأشكال الفنية المهملة.

وتستطيع هذه الأشكال الفنية نفسها أن تصبح وسيلة رائعة للتبادل الثقافى؛ فعروض الرقص الكلاسى الهندى، الذى تم إحياؤه، هى بمثابة رسول للحضارة الهندية. ومع ذلك، فربما تؤدى مجاملة ذوق الجمهور الغربى إلى تنازلات تجر الندم. فقد شاهدنا مؤخرا، من خلال برنامج عروض لا غبار عليها، راقصا هنديا شابا يرقص الـ «خاتاكالى» Khatakali. بمصاحبة موسيقى توصيفية تذكرنا بأسوأ نماذج الموسيقى التى تدعى انتماءها إلى الشرق بهدف الربح المادى، مثل موسيقى «كيتيلبى» Ketelby وكذلك شاهدنا عروضا ضعيفة المستوى، كان هدفها الوحيد الحصول على تدعيم رسمى من باريس لتقوم بجولة فنية فى أكبر القاعات الموسيقية بأوروبا.

لقد صدمنا فى هذا الوقت بدرجة التدمير والهدم التى يمكن أن تطول تراثا قديما بكل قيمته ونبله. ولا شك أن هناك مشكلات و تساؤلات بلا إجابة جاهزة، تواجه أولئك الذين يحفظون فنا مثل هذا يرجع إلى عصور بعيدة؛ فهل يقتصر دورهم على مشاهدته وهو يتخلخل، وإلى أى مدى يستطيعون تجديده ـ دون خيانته ـ وملاءمته لأوضاع الحياة الحديثة؛ حيث يتكثف التبادل الثقافى كل يوم عن ذى قبل.

كان الهدف من هذه الورقات القليلة التذكير بثراء الدراما التراثية، وحتى إذا كان كل ما فيها يهدف إلى كمال الأسلوب؛ فذلك لا يمكن له أن يجمدها عند نقطة واحدة. وقد اجتهدنا لنوضح أن صيغ هذه الدراما هى بمثابة عناصر لغة إنسانية، لا نهاية لقدرتها على المزج والتأليف.



التجريبية والحداثة
فى المسرح الإسبانى المعاصر
جماليات المسرح الحانق

حسن عطية*

تشكل التجريبية وجها من أوجه التجديد المستمر فى المسرح الإسبانى فى القرن العشرين، وتشكل الحداثة تياراً متصلا من الإبداع الساعى إلى كسر الأنماط المألوفة لمسرح العصر الذهبى ـ النصف الثانى من القرن السادس عشر، النصف الأول من السابع عشر ـ وتأثيرات الرؤى والأبنية الفرنسية على مسرح القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وذلك منذ انطلاق مفهوم الحداثة MODERNISMO وتبنيه فى الشعر وفى المسرح، فى العقدين الأولين من القرن العشرين، وعبر إبداعات أجيال ٩٨ و ١٤ و٢٧، وبإنجازات خوان رامون خيمينيث و أونامونو وأنطونيو ومانويل ماتشادو وباى أنكلان ولوركا ورافائيل ألبرتى، وصولا إلى إبداعات فرانثيسكو نييبا اليوم؛ حيث تصبح التجارب الحداثية، فى هذا المتصل الصاعد الهابط، نغمة دائمة التردد، تصارع المألوف والسائد والمستقر؛ حتى تتحول هى إلى «تابو»، يتطلب نسفه وتحطيمه بتجارب حداثية أخرى، مما لايجعل الحياة المسرحية ـ والثقافية بالتالى ـ تقف عند حدود أقانيم معينة وتوصيفات جمالية محددة لمفهوم التجريب.

فمن الخطأ البين أن نقف فى البدء، وفى أى بدء، عند تحديد واضح وصريح ومحدد للتجربة الحداثية التى هى، بطبيعتها، ترفض التحديد والثبات. قد يمكن أن نعرفها، فى المجمل، تعريفاً فضفاضا يراها سعيا نحو «غزو المجهول»، مؤكدين علة غائية أصيلة فيها ترى أن ما بين اليد قد استنفد مهامه الجمالية، وأن فكر اليوم فى حاجة إلى صياغات تتناغم معه، دون أن نسقط بهذا التعريف العام فى هوة الألاعيب التقنية والصياغات الشكلية التى تبتعد بالفن عن حركة جماهيره فى زمان ومكان معينين، فذلك «المجهول» مع مجهوليته، كامن فى زمانية

*مدرس بقسم الدراما، بمعهد الفنون المسرحية ، القاهرة.

وجغرافية حاضر المجتمع، أو فى زمانية وجغرافية متصلتين به، ومن ثم فالتجربة الحداثية عامة، وفى المسرح بوجه خاص، هي وليدة احتياج اجتماعي وفكرى وفنى للبحث عن صيغ جديدة للفكر الجديد، عن أبنية تتسق والجمالية المنبثقة من أرض الواقع. صحيح أن تلك الصيغ والأبنية قد تتصادم، أو هى تتصادم بالحتم، مع التوجهات السائدة والمسيطرة، ولكن ذلك التصادم هو مصدر حداثتها وثوريتها فى آن، وذلك هو ممانعاتها فى شق مسار النهر الجديد، فى صحراء الجدب التى اعتاد أصحابها النهل من الآبار القديمة.

إن التجربة الحداثية، من ثم، صراعية بالضرورة، تنبثق فى زمن قلق، مصارعة الزمان والوجود والجماليات المستقرة، وساعية إلى تحطيم جدران التحقق المسرحى كافة، وكل الأطر المغلقة للوحة صامتة أو حية، مدركة، فى الوقت ذاته، أنها متصلة ومتجاوزة بالتاريخ، ومرتبطة ومتعارضة مع المجتمع، ومتعلقة وثائرة على الفن المنتمية إليه؛ دراميا كان أو شعريا أو تشكيليا، فدون آراء وتجارب ونظريات ستانسلافسكى وآرتو ومايرهولد ما كان يمكن أن يظهر بريخت ونيببا وكانتور، كل فى تواصله وثورته على الآخر.

هكذا تكون أعمال باى أنكلان ورؤيته حول «الإسبربنتو» وكوميدياته البربرية، التى صودرت فى عهد ديكتاتورية فرانكو (٣٩ ـ١٩٧٥)، وإبداعات جارثيا لوركا السوريالية، بخاصة مسرحيته (الجمهور) و(هكذا تمضى خمس سنوات)، غير المعروفتين فى مجتمعنا العربى لأسباب مزدوجة كامنة فى الأعمال اللوركية والمجتمع العربى معا، بل إن مسرحية (الجمهور) لم يستطع المسرح الإسبانى ذاته تقديمها إلا منذ سنوات ست فقط.

هكذا أيضا، تكون أعمال فرانثيسكو نيببا التى لم يستطع تقديمها للجمهور العام، إلا بعد الغياب الجسدى للجنرال فرانكو، بموته وسقوط ديكتاتوريته بشكل فعلى، حين قدم له المخرج الشهير الراحل خوسيه لويس ألونسو (١٩٢٤ ـ ١٩٩٠)، مسرحيتيه القصيرتين: (العربة ذات الرصاص المتوهج) و (معركة أوبال وتاسيا)، على مسرح «فيجارو» بمدريد عام ١٩٧٦، فمنذ عودته، من منفاه الاختيارى بباريس، إلى إسبانيا عام ١٩٦٤، وحتى تقديم مسرحيتيه تلك، لم يستطع أن يقدم إبداعه المكتوب على المسرح، سوى مرة واحدة وداخل إحدى قاعات المدرسة الملكية العليا للفن الدرامى والرقص، حينما أقدم سانتياجو باربيدس على إخراج مسرحيته (من الجيد عدم امتلاك رأس) عام ١٩٧١، ولكن بطريقة خيال الظل، كسيمفونية من الضوء والظلال تسخر من الكبت الفكرى ومن الرقابة التى لم تستطع أن تحذف كلمة واحدة من مسرحياته، لسبب بسيط للغاية، أنها منعتها من العرض كاملة. كانت الرقابة، كعهدها، تعبيرا عن ديكتاتورية فكر محافظ مسيطر على البلاد متمسك بالتقاليد، متحالف مع الكنيسة، وواقف ضد أى تجديد يهز بنيانه غير المستقر إلا بقوة العسكريين ودعم رجالات الدين، فتقف الرقابة غير الواعية فى وجه كل شخصية وكل كلمة، خاصة فى أجواء مسرحه الأسطورية، ظانة أن وراء ما تقوله، بشكل غامض عليها، رسالة سرية هدامة، وترى البنية المؤسساتية فى المجتمع أن مسرحه آت فى غير أوانه، كما لم يهتم الممول الخاص، كأى ممول خاص، بالتجريبية فى مسرحه، بقدر اهتمامه بالعائد المادى للمسرح الذى يقدمه.

تجريبية وأكاديمية

إن الاقتراب من عالم نيببا المسرحى، وهو المؤلف والمخرج والكاتب ومصمم المناظر والملابس المسرحية وصاحب آراء وأفكار وفرقة مسرحية تحمل اسمه، ينطلق ـ هذا الاقتراب ـ من ذلك التناقض الظاهرى البادى بين تجارب مسرحه الحداثية، وتصادمها مع الجمالية المستقرة، وكونه عضوا فى الأكاديمية الملكية للغة، وهى التى

تحافظ بطبيعتها ورسالتها على الجماليات والأفكار والأسس القائمة، وذلك حين تم انتخابه عضواً بها، في العام نفسه الذى أخرج فيه رابسوديته التجريبية الحانقة والمثيرة للجدل (كورونادا والثور)، بفرقة المركز الدرامى القومى على مسرح (ماريا جيريرو) عام ١٩٨٢، وهو ما يفجر تلك العلاقة المتداخلة بين التجريبى والأكاديمى؛ فمن طبيعة الأكاديميات ترسيخ ما هو قائم ودعم ما هو ثابت، بينما من عادة التجريبى اختراق المحذور، وتجاوز الثابت ودعم المتغير. ومع ذلك، فالمسألة، تاريخيا وعمليا، ليست صحيحة برمتها، فالأكاديمية الفرنسية التى وقفت يوما ضد تجديدات كورنى، هى التى قبلت فى يوم آخر لعضويتها المسرحى المجدد جان كوكتو والسينمائى الثائر رينيه كلير، كما أن مسرح نيبا ذاته يجمع، كعادة كل مسرح حقيقى، بين تواصله مع ما هو سابق عليه، وثورته على ما هو ثابت فى طريقه، مما دعى الشاعر المكسيكى الكبير أوكتابيو باث ـ نوبل ١٩٩٠ ـ ورئيس لجنة اختيار المستحق لجائزة «أمير استورياس للآداب» عام ١٩٩٢، التى منحت لنيبا، فى ٢٩ مايو ٩٢، دعاه للقول بأن مسرح نيبا التجديدى هو «وصل للتراث المسرحى لباى أنكلان، وبشكل ما، للوركا، بما نسميه بالتراث المسرحى الناطق بالإسبانية والمتحد بالكون». فى الوقت ذاته، وفى أقل من أسبوع، وبالضبط فى الأول من يونيو، منحت لنيبا «الجائزة القومية للمسرح» عن أحدث أعماله المسرحية الكوميدية السحرية «المخطوطة المعثور عليها فى سرقسطة» والمعدّة عن رواية للكونت البولندى الغامض بوتوكى بالاسم نفسه، وقد منحت الجائزة لنيبا عن هذه المسرحية «لتجديدها الكبير فى اللغة الدرامية».

بويطيقا مسرحية

يعد نشاط الإنسان الحر هو الأساس الموضوعى للتمثل الجمالى للعالم فى مسرح نيبا؛ ففى هذا النشاط يتطور جوهر الإنسان الفرد وقواه الإبداعية، عبر سعيه المستمر إلى استيعاب العالم وإدراكه وإخضاعه لرؤاه المستقبلية. ولذلك، تصبح الحرية الفردية هى محور إبداعه وبنيته وعلة وجوده وعلته الغائية، ويساعدنا التبصر الجدلى للتاريخ المعاصر لعلم الجمال على رؤية أعمال نيبا فى ضوء استمرارية التاريخ وعلاقته بالتجديد المتدفق نحو الأمام، مما يتطلب دوما ضرورة توسيع مفهوم الواقعية فى مواجهة حركة الواقع من جهة، وتجاوز التحديدات «المؤدلجة» من جهة أخرى، فتخلخل أو انهيار البنية الكلية لنظام سياسى أو اجتماعى أو فنى يعنى أن ثمة خللا ما بين البنية والمحتوى الفكرى التى تعبر عنه من ناحية، وبينها وبين حركة الواقع التى توجد فيه وتسعى إلى تنظيم وجوده من ناحية أخرى، ومن ثم فإن العلاقة بين البنية والمحتوى الفكرى والموضوعة (التيمة) وحركة الواقع هى علاقة تكاملية، تترابط فيها كل العناصر فى صلة تبادلية تسير نحو الغاية ذاتها، فلا تجريبية فى بنية تتضمن محتوى محافظا أو موضوعة مستهلكة تتخلق فى حركة واقع يسير نحو الاتجاه المضاد.

العمل المبدع، والمسرحى بوجه خاص، هو فى حوار دائم مع واقعه، وينتظم فى بنيته الجمالية مع بنية هذا الواقع الاجتماعية؛ فالعلاقة الداخلية بين عناصر بنية التراجيديا الإغريقية تسير فى تناغم دائم مع موضوعتها الفنية ومحتواها الفكرى وعلتها الغائية الساعية إلى إحداث التطهير (الكاتارسيس)، وتتناغم فى الوقت ذاته مع بنية المجتمع اليونانى القديم القائم على ديمقراطية (الأحرار)، مبعدا عن ساحته العبيد والأقنان وعامة الشعب، الذين تم إبعادهم أيضا من ساحة التراجيديا. ويسعى هذا المجتمع الحر إلى نبذ الكبت الفكرى باعتماد لغة التحاور سياسيا، وإلى إلغاء الكبت النفسى بتفجير كل مشاعر القسوة والغضب والتمرد عبر تراجيدياته وغاياتها التطهيرية، بمعانيها النفسية والطبية والاجتماعية جميعا.

من هنا، نستطيع أن نرى واقعية مسرح نيبا الغارق فى أجواء السحر والأساطير والسوريالية؛ فهى واقعية ذات

منطلق جمالى مختلف عن الواقعيات المتداولة من نقدية واشتراكية إلى سحرية وخيالية؛ هى واقعية تعارض تزييف الواقع، بمعنى حصره فى شكل وزمانية محددين، ولا تسعى لتفسير الواقع، ناهينا عن تغييره، وإنما تعمل على صياغته وفق رؤيتها الخاصة، والقائمة فلسفيا على ANTHROPOCENTRISMO أى على مركزية الإنسان وأهميته المطلقة فى الكون وفى الإبداع، والقائمة شعريا - بويطيقا المسرح عنده - على الحالة الشعائرية الصاخبة المختفية خلف جدران الواقع المقنن.

وعلى هذين العنصرين: الفلسفى (الفردى) والشعر مسرحى (الشعائرى)، تقف جمالية نييبا فى مواجهة السوسيولوچيا التى تراها جمالية هاربة من حركة الواقع الفوارة، تسعى إلى التجريب بغرس نفسها فى دنيا الأساطير، وتنجز حداثتها فى كهف الأحلام، وكذلك فى مواجهة الإيديولوچيا التى قد تراها نوعا من جمالية المسرح الساقط فى هوة الكوابيس الشخصية التى هى فى حاجة إلى محلل نفسى أكثر من حاجتها إلى ناقد فنى.

والحقيقة أن السوسيولوچيا والإيديولوچيا لا تقعان، عند نييبا، فى مأزق التحجر (الدوجما) الذى يتطلب تفسير الواقع بشكل صارم، والتزاما كاملا بالهموم اليومية، فى التفسير الضيق لكل من السوسيولوچيا والإيديولوچيا؛ فرغم أن أعماله تبدو أنها ستسقط فى الفوضى، فإنها فى الحقيقة، تتوغل فى أعماق الذات المعقدة، معتمدة على الحرية من حيث هى بعد إيديولوچى، والخيال المتحرر من حيث هو بعد فنى، فيتحرر الفراغ المسرحى من كل أعباء واقعية تقليدية، وتتحرر الكتابة المسرحية من كل صيغة كلاسيكية جامدة، وتتحرر اللغة المسرحية من كل بنية استهلاكية مكررة يوميا، ويمتلئ الوجود المسرحى بالأشباح والرعب والسحر والخيالات فى إطار شاعرية الفضاء المسرحى، سواء احتوى هذا الفضاء رسائل تحريضية أو تغييرية.

إن السحر والأساطير وعدم مشاكلة الواقع فى مسرح نييبا الحداثى، ليست جمالية نزوية، بقدر ما هى شكل إيعازى جديد، وتعبير عن واقع قابل للإدراك، رغم صعوبته، وصياغة هذا الواقع بصورة تسعى إلى تزييفه، عن طريق تثبيته فى لحظة زمانية معينة، أو تحريفه بصورة تشل القدرة على رؤية الثراء القابع خلف صورته الظاهرية، فتدجين الواقع وتحديده، هما فى حقيقتهما إحدى عمليات تزييفه.

ورغم اعتماده الحرية المطلقة منطلقا إيديولوچيا وجماليا أيضا، فإن حريته المطلقة تلك لا تقوده إلى عدمية الفوضوية، وإنما تتموضع الحرية المطلقة عنده فى العلاقة بين الإنسان والواقع؛ فى منح هذا الإنسان أو السماح له بشحذ كل قواه اللامحدودة لاختراق حجب هذا الواقع الملموس، حتى ولو بروح تصوفية لاكتشاف المكونات اللامحدودة، أيضا، لهذا الواقع. وتصبح تجربته الحداثية حرة من كل قيد، فى إطار الواقع الإسبانى، لا يوجد بها أى فقدان مدرك للحرية عندما تنتقل من الفكر إلى الكلمة، ومن الخيال إلى الفضاء المسرحى. وتكمن قيمة تجربته تلك ليس فقط فى إبداعه لعالمه المتخيل، وإنما فى صياغته صياغة فنية متناغمة معه، تهتز وتتجزأ مع اهتزازه وتجزئه، فرؤيته الكلية للواقع، التى لا تراه واقعا متكاملا ثابت البنيان، تحتاج دوما إلى سينوجرافية مجزأة ومفتتة ومتحركة وغامضة فى الوقت ذاته، تعيد تركيب وتوليف الواقع تركيبا وتوليفا يخضع لفن «المونتاج» الجمالى الذى لا يصبح فيه المسرح «شريحة من الحياة»، كما رآه الطبيعيون من قبل، وإنما يصبح «الحياة» ذاتها بكل مطلقيتها، التى هى أشمل من الحياة اليومية التى نعيشها بشكل جزئى.

هذه الإعادة، المشروعة فى الفن، لصياغة جزئيات الواقع فى بنية مسرحية مفتوحة، تمزج بين الغنائية والجروتسكية بطابع باروكى تبرز فيه الزخرفة المرئية والتأثير الضوئى والتنميق اللغوى اللامع، تؤدى بنا إلى

أرض شاسعة ملبدة بالغيوم، ممتلئة بالشخصيات الأسطورية، وتحوم في سمائها تشوهات باى أنكلان وقسوة آرتو وشاعرية بريخت وشطحات بازوليني.

نيبيا بين آرتو و بريخت

ولد فرانثيسكو نيبيا في مدينة «بالديبنياس» بمقاطعة ثيوداد ريال بوسط إسبانيا عام ١٩٢٧، ومارس هوايته وحرفته الأولى الرسم في أواخر الأربعينيات، وعرض أول أعماله بجاليرى «كلان» بمدريد، جنبا إلى جنب أعمال رينوار وچان كوكتو. وبمنحة لدراسة الفن التشكيلي سافر إلى باريس عام ١٩٥٢، لاحقا بركب المنفيين إجبارا واختيارا من ديكتاتورية نظام الجنرال فرانكو، باقيا هناك لأكثر من عشرسنوات، متعرفا في مدينة النور على بيكيت ويونسكو وآداموف، وعلى كوليت الاندى، القريبة الصلة من أنطونا آرتو التي فتحت له الطريق نحو رؤى هذا المسرحي الكبير وإبداعه، ووضعته في قلب تجربة مسرح القسوة التي كانت لاتزال مثار جدل، رغم موت صاحبها قبل وصول نيبيا إلى باريس بأربع سنوات كاملة (١٩٤٨)، ومستمرة على أيدى چان لوى بارو وچان فيلار، وإثارة ما في دعوة هذا المسرح من شاعرية قاسية، تقتحم عالم السحر، وتخترق الواقع الملموس، توغلا في عوالم الأسطورة والخيال والميتافيزيقا، وسعيا إلى تأسيس فراغ مسرحي عاصف يعبر تشكيليا وفيزيقيا عما يجرى في منطقة اللاشعور، معتمدا الحلم، ككافة السورياليين، طريقا غير منظم للكشف عما لا يمكن التقاطه والإمساك به في الحياة اليومية المعتادة.

كانت فكرة «مسرح القسوة» أو «مسرح النشوة العاصفة»، بجمالياته الشاعرية المتدفقة وبنيته الصادمة لتقاليد التلقي المسترخي، هي التي استهوت نيبيا في تجريبية أنطونان آرتو، ملتقية مع تأسسه الوجداني التشكيلي في عالم السورياليين، وتأسسه الفكرى الدرامي في مسرح إسبانيا الثلث الأول من القرن العشرين: مسرح شاعرية «الكلمة» وقسوتها عند ماتشادو وباى أنكلان ولوركا وألبرتي، ومن ثم لم يستطع أن يستبعد أهمية «النص» من شعر المسرح، كما حاول آرتو، فراح يستلهم من بريخت؛ لارؤيته الإيديولوچية، وإنما وعيه بأهمية الكلمة المكتوبة / المنطوقة في فضاء العرض المسرحي واهتمامه ببنية النص المتمردة على مقدساتها الأرسطية، وشاعرية مسرحه وما تسرب فيه من قيم تعبيرية قادمة من مراحل بريخت المسرحية الأولى.

كانت خمسينيات باريس الصاخبة هي البوتقة التي انصهر فيها فكر نيبيا وفنه. ولذلك، كان لابد أن يلعب مسرح العبث، وأفكار يونسكو وبيكيت وآداموف المتألقة وقتذاك، دورا تأثيريا في رؤية نيبيا الجمالية للمسرح، جنبا إلى جنب تأثيرات آرتو وبريخت ومواطنيه باى أنكلان ولوركا وألبرتي، فكانت الرؤية الهزلية لمأساة العبث في العالم هي ركيزة ذلك الاستلهام، التي ستشكل محور أعماله: الوعي بعبثية الوجود المنظم للعالم والتمرد على بنيته العقلانية الباردة، والرغبة في تحطيم وتشويه المواضعات كافة التي أدت إلى حربين عالميتين في أقل من ربع قرن، وراح ضحيتها ملايين من الأبرياء الذين وثقوا بعقلانية الحضارة الغربية. لذلك، كان لابد من التمرد على ذلك البناء العقلاني لتلك الحضارة، والتخلي عن أي تصور للوجود صاغه العقل وتعلل به للفتك بالروح الإنسانية، ومواجهة المتلقي المشاهد بحقيقة خواء عالمه وفساد المسلمات التي يقبل بها وجود عابث.

هكذا تضافرت عوامل التمرد الفكرى والوعي الجمالي، في غربة باريس، لتدفع بالرسام الشاب فرانثيسكو نيبيا لاقتحام عالم المسرح، في قطيعة شبه كاملة مع التقاليد المسرحية الغربية كافة، ومحققا ما أسماه هو نفسه، فيما بعد، بالمسرح الغاضب أو «المسرح الحانق» العاصف بكل شئ، بدءا من اللوحة المغلقة بخطوطها وألوانها الثابتة، إلى دينامية العرض المسرحي وجمالياته المتجددة كل لحظة، فيكتب أول عمل

متكامل له باسم «الشعاع المعلق»، متتبعا فيه خطى ألفريد جارى ويونسكو وغنائية فيسكونتى السينمائية، ولكنه لا يجد من يقدمه له على المسرح، ويزداد شعوره بالغربة والقطيعة مع واقع يعامله على أنه إسبانى مغترب خلال عشر سنوات كاملة؛ فهو لم يستطع أن يتفرنس كاملا كمواطنيه بيكاسو وبونيويل، ومن ثم يترك باريس إلى مدريد، عابرا ومقيما لمدة عام فى البندقية، بالقرب من مسكن الشاعر الإنجليزى إزرا باوند.

عاد إلى مدريد، ليجد نفسه فى غربة وقطيعة أخرى مع المجتمع البرجوازى الخلاب والمتصنع، الذى يحجم حريته فى التمرد، ومع نظام فرانكو الديكتاتورى الذى يصادر حريته فى التعبير؛ فراح يشارك فى النشاط المسرحى، عبر صياغة المناظر والملابس المسرحية لآخرين مثل المخرجين: خوسيه لويس ألونسو وأدولفو مارسيياك وميجيل نارّوس، ولنصوص أغلبها غير إسبانية مثل: (بيجماليون) و (الملك يموت)، و (بعد السقوط)، و(مارا ـ صاد)، و (تارتوف)، و (سجناء الطونا)، و(رومانس الذئاب)... إلخ. ورغم أنه حصل على جوائز عدة فى هذا المضمار، فإنه كان يشعر بأن شيئا ناقصا لديه، فأعماقه تمتزج داخلها الرؤى البلاستيكية والأدبية والدرامية والمسرحية، وكتاباته حبيسة الأدراج، ورؤيته كاملة لا تخرج إلى فضاء المسرح الرحب؛ ولذلك راح يكتب أعمالا تنتمى إلى ما أسماه هو أيضا بمسرح «الواقعة والأثر» مثل (طيف وخيال لارّا) عن الحياة الخاطفة للكاتب والصحفى الإسبانى ماريانو خوسيه لارّا (١٨٠٩ ـ١٨٣٧)، وهو عمل أقرب إلى الصياغات التعليمية والبيوجرافية الممسرحة ولا يقدم الوجه التجريبى الحداثى الحقيقى لنييبا.

مسرح المهزلة والمصيبة

يقسم نييبا مسرحه إلى مجموعات ثلاث، أو توجهات ثلاثة تحمل عناوين رئيسية، هى: «مسرح الواقعة والأثر» المشار إليه توا، ويهدف إلى معالجة أحداث وشخصيات تاريخية محددة، و «مسرح المهزلة والمصيبة»، وهو مسرح مراوغ، أقل راديكالية، ويقوم على فكرة «أن تضحك من مصيبتك وعليها» جامعا بين الرومانسية والسوريالية، ويتضخم فيه الانفعال التراجيدى (الباثوس) والنمط الدرامى، وتقل كوراليه الحدث وتتعقد الشخصيات فاقدة، فى الوقت ذاته، القدرة على امتلاك بنية سيكولوچية عميقة، وتسيطر عليه بوجه عام روح قوطية.

تعد مسرحية (رقصة المتأججين) نموذجاً دالاً على هذا النوع الثانى من مسرحه، وهى واحدة من ثلاثية تحمل عنوانا عاما هو (الثلاثية الإيطالية)، وتدور أحداثها فى جنوب إيطاليا القرن الثامن عشر، إلى جانب مسرحيتى: (سلبانور روسا) ـ لم تعرض بعد ـ و(الإسبان تحت الأرض)، عرضت فى المعرض الدولى «اكسبو ٩٢»، على حين قدم نييبا مسرحيته (رقصة المتأججين) فى مهرجان مدريد الدولى العاشر للمسرح عام ١٩٩٠ من إخراجه وتصميمه للمناظر والملابس المسرحية، مقدما عبرها شوقا عارما إلى تحرير الرغبة الإنسانية من قيود الواقع وأعرافه التاريخية، طارحا فى الفضاء المسرحى وجودا أسطوريا كاملا، أقرب إلى كوميديات أرسطوفان ومساخر فيللينى، مستخدما فيه المنظر المسرحى ببراعة، ومنطلقا من موقف واقعى تقليدى، يقدم عبره الفتى «كامبيثو» واقفا بين يدى أبيه المنتمى إلى أسرة أرستقراطية بيوريتانية من أصل إنجليزى، تعيش بإسبانيا، وتعانى حينئذ من انهيار اقتصادى لدعائم وجودها الاجتماعى. لذا، يطلب الأب من ابنه الشاب أن يذهب إلى صديق ثرى له فى نابولى بإيطاليا، يعيش بجزيرة صغيرة بالقرب من جزيرة سيشل الكبيرة، حينما كانت نابولى وسيشل تابعتين للتاج الإسبانى، وذلك من أجل الزواج بإحدى بناته القبيحات؛ زواج مصلحة، يتغافل النوازع الإنسانية، من أجل تثبيت واقع طبقى فى طريقه للانهيار. يوافق الفتى على مضض، ويتحرك ملقيا

بنفسه إلى العالم المجهول؛ أرض غريبة عليه، بشر لا يعرفهم من قبل، وعلاقة زواج أبدى مقبل عليه بلا عاطفة، ومن هنا يبدأ الحدث فى التنامى، منتقلا من عالم الواقع إلى عالم الأسطورة، حيث يقابل الفتى «كامبيثيو» على ظهر المركب «ظل» إنسان، يحادثه بأسلوب ملغز، لكنه يثير مخاوفه مما هو مقبل عليه، مجسدا أمامه عاطفته التواقة إلى حياة يرغبها هو، والمتعارضة مع الزواج المجهول الساعى إليه بدوافع طبقية.

وحينما نصل إلى أرض الجزيرة، يقف الفتى مترددا أمام قصر الكونت «أورلا» صديق أبيه، فيفاجأ بأنه قصر متهدم، وليس كما كان يأمله، فيقرر العودة من حيث كان، لكن يد الكونتيسة «امبيريا جرافونى» عشيقة الكونت تدفعه إلى الدخول ليجد نفسه أمام عالم غريب؛ حيث يشغل الجانب الأيمن من خشبة المسرح جزءاً من قصر الكونت، بينما يقبع على اليسار ضريح العائلة المسمى بـ «كهف الرحمة»؛ حيث يدفن فيه الموتى، ويقام فيه أيضا عرس الفتى، بديلا عن صالون القصر، ودلالة على اقتران الزواج بالموت، وتحقيقا لآلية (النقل) السيكولوچية.

داخل هذا الإطار، يلتقى الفتى بغرابة العالم المدفوع إليه؛ فالكونت الأب غريب الأطوار ينبت له قرن صغير بجبهته، وبناته الثلاث قبيحات، بينهن قزمة حادة الصوت، وامرأته تتعبد بشكل ساخر أمام تمثال للمسيح متحرك الذراع لتحية القادمين، وعشيقة الكونت يختبئ بين ثيابها كائن غير مرئى، مثبتا وجوده بين الحين والآخر بالنفخ فى صفارة صغيرة حادة الصوت. ويزداد الأمر غرابة حينما يكتشف الفتى أن زواجه لإنقاذ وضع أسرته الطبقى، لن يكون من واحدة من بنات الكونت القبيحات الراغبات فيه، وإنما من الكونت نفسه، الذى يكشف عن وجهه الشاذ، وسعيه إلى تحقيق الرغبة المتحررة من كل ضوابط، يقول الكونت للفتى: «أدعوك للحياة بشكل مبتكر ومبهج، أن تعيش مرة واحدة كزوجة لى وكصديق... ثم يمكنك الطلاق»، هنا تبرز مجموعة غرائز الحب والحياة (الإيروس) لتتصارع مع غريزة الهدم والموت، التى تفجرها داخله رغبة الكونت فى الاقتران به، ويدفعه إلى اجتياز حد الخطيئة ـ بالفهم المسيحى لها ـ انغماسا فى الخضم العاطفى، واقترانا فى حضن الموت.

ويقف الفتى حائرا بين كهف الكونت الجهنمى، المسمى كهف الرحمة، وركن تعبد زوجة الكونت القائلة له: «إن كل الأزمنة يجرى هلاكها، وهذا العصر سيكون الأخير، هذا مؤكد»، ويتأرجح الفتى داخل القصر المغلق عليه بين الاندفاع للسقوط فى الشهوانية والتوجه نحو التعبد والتجرد الحسى داخل مؤسسة دينية يسخر منها العرض عبر زوجة الكونت وذراع المسيح المتحركة، ومن خلال راهب يوزع الإهانات على كل من يقابله، ويخدم عشيقة الكونت، ويساعد الكونت نفسه على إخفاء حقيقته ورغباته، تلك الحقيقة التى يصر الفتى على البقاء لاكتشافها، بعد توصله إلى أن ثمة جذراً نصف إلهى لتلك الأسرة، وبالتالى يرسل إلى أبيه رسالة يخبره فيها بقراره فى البقاء فى عالمه الجديد، بعد أن انتصر على الرعب والتردد داخله، وقرر الغوص فى العالم الجديد بظلاله الأسطورية بحثا عن حقيقته.

مسرح الغضب العاصف

القسم الثالث من مسرح نيبيا، الذى يحمل عنوان «المسرح الحانق» أو شديد الغضب، هو بالفعل الذى يمثل وجهه الحقيقى، حاملا قدرا هائلا من الحنق التراچيدى، المبهم كالريح العاصفة؛ مسرح تحريضى يسعى إلى إثارة الغضب لدى متلقيه واستنفار حرية الإرادة، والبطش بأية قيود معرقلة لها. وتبرز فيه بشكل واضح فروض نيبيا الجمالية الأساسية: الخطأ والمخالفة والإسراف العاطفى والحسى وقهر الإنسان بأنظمة عملية محافظة وضاغطة، فى إطار من الغنائية الساتيرية، المعتمدة

على سرعة الحدث ومفاجأة البلاغة الهزلية، والقائمة على حدث جوهرى مكثف ينبع دوما من الإيمان بخلود الروح فى الشعور الإسبانى، مسرح تتوازن فيه جماليات الصورة المرئية في الفراغ المسرحي، كما يتناغم فيه التزام الأكاديمى بجراءة التجريبى فى اقتحام الجديد، وإن كان يسيطر عليه، فى مجمله، النمط الباروكى الزخرفى اللامع، لغة مكتوبة أو مرئية، مقابل النمط القوطى المسيطر على مسرحه السابق «مسرح المهزلة والمصيبة»، ومن ثم تفقد اللغة واقعيتها المفخمة لتدخل إلى عالم جروتسكى الطابع، يقترب فى تشويهه الساخر للعالم من «اسبربنتو» باى أنكلان وسخريته المشوهة للواقع الإسبانى فى بداية هذا القرن.

فى إطار صوفى خالص، يتدفق الزمن، فى ذلك المسرح، منفلتا من مسيرة التاريخى التقليدى ويغيب تعينه، وإن كان يحمل دوما دلالة المحافظة والسواد والكبت، على حين يتموضع المكان داخل إسبانيا أو فى أوروبا الوسطى، فالوقائع تجرى دوما فى «إسبانيا السوداء» (إسبانيا الديكتاتورية)، أو فى قرية محددة كقرية «فاروليبو» بسان بلاس، على حين يتحدد العصر بـ«زمن إسبانيا المحافظة» ـ مسرحية (كوروناداو والثور) ـ أو تجرى فى مدريد «منذ زمن طويل، قبل نهاية العالم» ـ مسرحية (قليل من العاصفة) ـ بكل ما يدل عليه ذلك التناقض والتداخل بين إحدى الجملتين السابقتين «منذ زمن طويل» و «قبل نهاية العالم»؛ فهو يشير إلى أن وقائع المسرحية قد جرت منذ زمن طويل، غير الزمن المعيش، ومع ذلك فهو زمن قبل نهاية العالم التى لم تأت بعد، زمن يود أن ينكره عقليا، لكنه قائم شعوريا وواقعيا.

كوروناداو والثور

إن دفع الوقائع خارج الزمانية التقليدية، أو مزجها بالسحر والخيال الأسطورى، يساعد على نزع أية دلالات يومية محددة عنها، ويعطيها قدراً من المطلقية التراجيدية، ويجعل الصراع صراعاً أبديا بين الفرد والنظام، بين الحرية الذاتية والأجهزة القامعة لها، مسقطا من حسابه الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والدينية التى تلعب أدوارا مهمة فى تلك العلاقة الأزلية بين الذات والآخر.

ولأن المبدع وأعماله فى تطور مستمر، تتطور أيضا رؤيته لتلك العلاقة سالفة الذكر، فبعد عشرة أعوام على مسرحيته السابقة (قليل من العاصفة)، يقدم رؤية أكثر تطورا فى مسرحيته (كوروناداو والثور) ـ ١٩٧٣ ـ وقبل عامين فقط من موت الديكتاتور، إدانة كاملة لخنوع الشعب واستسلامه للسلطة المتحالفة مع الكنيسة، مقدما حبكته الدرامية عبر أبرز تقاليد الحياة الإسبانية (مصارعة الثيران)؛ حيث العلاقة المثيرة بين العقل والجسد، الإنسان والحيوان، الإبداع والتدمير داخل احتفال شعائرى يتحد فيه المشاهد بشخصية المصارع، معتزاً بشخصيته وبوجوده، يلامس كل لحظة الموت بحركات راقصة متقنة. ثمة علاقة واضحة وشديدة فى إسبانيا بين مصارعة الثيران ورقص الفلامنكو، أما فى مسرحيتنا هذه، فالمصارع جبان، يواجه ثورا أكثر جبنا وعجزا، تتحد به، بالمقابل، شخصية العمدة / الحاكم والنموذج الكاريكاتورى للديكتاتور.

السلطة الديكتاتورية تبدو عند نيببا ـ دوما ـ كحيوان قذر وجبان، باطش دون وعى بحرية الإنسان، وإن كان هذا المفهوم يتطور من دلالة الحيوان الشهوانى القذر المولود فى مزبلة مدريد فى (قليل من العاصفة)، إلى الثور الباطش الذى تتحد به شخصية الحاكم المتحالف مع رجالات الدين فى زمن إسبانى واضح المعالم، كما أن إدانة الشعب، تشاؤما من قدرته على الفعل فى المسرحية الأولى، تصبح فى الثانية إدانة مثيرة للحوافز، وإيمانا متفائلاً بالقدرة على الوقوف ضد كل ديكتاتورية قامعة للحرية الإنسانية، سواء خلعت على نفسها رداء سياسيا أو دينيا، وبالتالى يصبح الأكثر ثباتا فى المسرحية الأولى، أكثر اهتزازا فى الثانية، وتنكشف عوالم تهدمه.

ذروة صراعية

إن جمالية مسرح نيبيا الحانق هذا، الذى يضم فيما بين العملين المذكورين الكثير من الأعمال المتميزة مثل (نوسفيراتو) ٦١، و (السيدة التترية) ٧٠، بل إن البعض يعود بذلك الاتجاه المسرحى إلى بدايات نيبيا فى أوائل الخمسينيات ويضم إليه مسرحيته الأولى ذات العنوان والموضوع المثيرين (الشعاع المعلق) ١٩٥٢، تتميز تلك الجمالية بشعور رؤيوى مرعب وطاغ، كأن العالم قد وصل إلى لحظة الذروة الصراعية بين الشيطان والرحمن، وفى انتظار نهايته، يحلم بزمن المحاكمة النهائية، أو بيوم الحساب الذى قد يخلصه من العالم الحيوانى الذى يعيشه، وإن كان ذلك الحلم مازال يتسلل إليه أمل فى الخلاص على الأرض، وهو ما تحقق جزئيا برحيل الديكتاتور موتا، وتحول إسبانيا إلى الديمقراطية، رغم الرعب الدائم عند نيبيا من عودة «إسبانيا السوداء» و«العالم الأسود».

هذا الأمل الباقى، هو الذى ينقذ مسرح نيبيا من السقوط فى هوة التشاؤم، ويمنحه تماسكا وقوة، ويجعل من فضائه المسرحى وجودا تتجدد فيه الرؤى والأحلام، وتسقط فيه الأشباح والهواجس، وتصبح حرية الإنسان هى القيمة الباقية الدائمة المتطلعة دوما لتحقيق كرامة الإنسان وحقه فى الحياة.

يبدو فى هذا التوجه المسرحى المتميز عند نيبيا، بشكل أعمق من سابقيه، ذلك اللقاء الفعال بين الرسم ـ هوايته وحرفته الأولى ـ والدراما؛ ذلك الفضاء المسرحى الذى برع فى صياغته بوصفه مصمما للمناظر والملابس المسرحية، سواء لأعماله أو لأعمال غيره، وهو ما ينقذ أعماله، من جهة أخرى، من السقوط ـ حين تغضب ـ فى هوة مسرح الكلمة العارية الصارخة فى التيه، التى قد يتعادل تأثير تلقيها حين مطالعتها فى كتاب أو سماعها فى مسرح، ولكن عند نيبيا، وعند الحداثيين الجدد، تتفاعل الكلمة المكتوبة/ المنطوقة مع الصورة التشكيلية، دون طغيان لعنصر على الآخر، داخل بنية حسية بلاستيكية، تصبح للكلمة فيها إشعاعاتها اللونية، وللوحة الدينامية تأثيراتها اللغوية، معارضا بذلك التقليد المسرحى الإسبانى ـ والعالمى ـ القصير النظر الذى مازال يؤكد إمكان أن يغمض المشاهد عينيه ليستمع إلى أفضل النصوص وأقوى الكلمات، وعلى ضرورة خضوع الصورة المرئية للضرورة التصورية الحرفية للكلمة، دونما إدراك للعلاقة الجدلية بين الكلمة والصورة المرئية التى قد تكون مضادة لها، لكنها تخلق فى تحاورها معها مفهوما يشارك بقية العناصر فى صياغة الرؤية الكلية للعرض المسرحى، الذى ليس هو النص المسرحى محققا على خشبة المسرح، وليس هو الممثل المؤدى لكلمات النص، أو المنظر المحدد لزمان وجغرافية الفعل المسرحى، وإنما هو المسرح من حيث هو وجود جمالى شعرى دينامى متكامل.

أعمال فرانثيسكونيبيا المسرحية

١ـ «اللعنة على كورونادا وأبنائها» ـ كُتب فيما بين ١٩٦٨و٤٩ ـ نشر ١٩٨٠ .

٢ ـ «الشعاع المعلق» ـ كتب ٥٢، نشر ٧٥، عرض ١٩٨٠ .

٣ ـ «صراع أوبال وتاسيا» ـ مقدمة أوركسترالية صغيرة ـ كتب ٥٣، نشر ٧٢، عرض ١٩٧٦ .

٤ ـ «قمريات وغسق و.. ستار» ـ تنويعات حول المسرح ـ كتب ٥٣، نشر ١٩٧٢ .

٥ ـ «عيد الفصح الأسود» ـ كتب ونشر بباريس عام ١٩٥٥ .

٦ ـ «أغنية الفاندانجو المثيرة» ـ مهزلة شعبية غاضبة فى مدح سان رامون دى لاكروث ـ كتب ١٩٦١.

٧ ـ «نوسفيراتو» ـ كتب عام ٦١، ونشر١٩٧٥.

٨ ـ «قليل من العاصفة» ـ كتب ٦٢ ونشر ١٩٧٣.

٩ـ « من الجيد عدم امتلاك رأس» ـ حوارية درامية بالضوء والظلال ـ كتب ٦٦ ونشر وعرض عام ١٩٧١.

١٠ ـ «الزكام العجيب للورد باشافيل» ـ كتب فى فيينا ما بين عامى ٦٧ و ١٩٦٨ .

١١ـ «الفؤاد النشط» ـ كتب ٦٨ ونشر ١٩٧٩ .

١٢ـ «السيدة التترية» ـ كتب ٧٠، نشر وعرض ١٩٨٠ .

١٣ـ «العربة ذات الرصاص المتوهج»، احتفالية سوداء ـ كتب ٧١ ـ نشر ٧٢، عرض ١٩٧٦ .

١٤ـ «جناز ومارش شعبى» ـ كتب ١٩٧١ .

١٥ـ «كورونادا والثور» رابسودية إسبانية ـ كتب ونشر ٧٣، عرض ١٩٨٢ .

١٦ـ «رقصة الجنائز الكوبية» ـ عن نصوص لجلدرود ـ عرض ١٩٧٢ .

١٧ـ «نسيج الإهانات» ـ كتب ٧٤ ونشر ١٩٧٥ .

١٨ـ «رقصة المتأججين» ـ أفعال من السحر والمغامرة فى العالم اللاتينى ـ كتب ٧٤، نشر ٧٥، عرض ١٩٩٠

١٩ ـ «الإسبان تحت الأرض» ـ كتب ٧٥، عرض

٢٠ ـ «المحتال» ـ كتب ١٩٧٥ .

٢١ ـ «طيف وخيال لآرا» ـ نشر وعرض ١٩٧٦ .

٢٢ ـ «كاسندرا» كتب ٧٦ ، عرض ١٩٨٤ .

٢٣ـ «السلام»، احتفالية جروتسكية حول أرسطوفان ـ كتب وعرض ٧٧ ونشر ١٩٨٠ .

٢٤ـ «هذيان الحب العدائى» ـ كتب ٧٧، عرض ٧٨، نشر ١٩٨٠ .

٢٥ ـ «آبيلاحية» كتب ١٩٧٨ .

٢٦ ـ «تيرانت البلانكو»، معالجة حرة لعمل جوانوت مارتوريل ـ كتب ٧٨ ـ عرض ١٩٨٨ .

٢٧ ـ «حمامات الجزائر»، معالجة لنصوص لثيربانتس ـ عرض ٧٩، نشر ١٩٨٠ .

٢٨ ـ «دون البارو أو سطوة القدر»، معالجة لمسرحية دوق دى ریباس ـ عرض عام ٨٣ .

٢٩ ـ «مانفريدو» ـ معالجة لنص بيرون ـ عرض ,٨٧

٣٠ ـ «أحبك ياغانية، ليس حقيقة» ـ عرض عام ,٨٨

٣١ ـ «قلب طائر الآربيا الخرافى» ـ عرض ٨٩ .

٣٢ ـ «الازدراء بالازدراء» ـ معالجة لنصوص موريتو ـ عرض عام ١٩٩١ .





علاقة النص بالعرض المسرحى

قراءة فى عرض مسرحية «المهمة»

سالم أكويندى *

أولا: النص الأصلى لمسرحية المهمة: ذكريات عن ثورة

١ ـ ١ مقدمات منهجية :

قبل تقديم هذا التطبيق المنجز حول مسرحية (المهمة)، لابد من الإشارة إلى بعض الإجراءات المنهجية المعتمدة فى القراءة.

١ ـ ١ ـ ١ الإجراء الأول:

التركيز على النص المسرحى، وفى هذا الإطار نعتبر النص الأصلى للمسرحية [١] هو المنطلق الأساسى للعرض المسرحى المقدم ثم النص الذى يحمله العرض[٢].

والتركيز على النص، من حيث هو إجراء منهجى أول، يرجع بالأساس لكون الفضاء النصى لا علاقة له بالإرشادات المكانية التى يتضمنها النص الدرامى، بل منطوق النص ذاته هو الذى يتضمن الفضاء الدرامى والكيفية التى تعطى بها الجمل والخطابات، لأنها تتم فى مكان ما، كما أن «كل نص مسرحى يرسم دراماتورجيا ما مقترحة... ولأن الدراماتورجيا لا تتحقق إلا فى علاقة قاعة/ خشبة»[٣] وهذا ما تسعفنا فيه معالجة النص المسرحى، حيث سنقف على نوعية هذه الدراماتورجيا، ثم على كيفية تحقيقها لعلاقة قاعة/ خشبة، وحسب أى أفق سيتم ذلك التواصل؛ حيث سنعتمد فى هذا على مجموعة من الافتراضات[٤].

١ ـ ١ ـ ٢ الإجراء الثانى:

الوقوف على توزيع الشخصيات ومحورتها؛ وذلك حسب ورودها بالنص الأصلى أولا، ثم النص الذى يحمله العرض والذى هو نص الاشتغال المسرحى، باعتبار أن مفهوم الشخصيات هنا سيأخذ منحى دالا مادام

* باحث مغربى.

عنصراً سيميولوجياً، ينحصر فى جسد إنسانى على حد تعبير إمبرتو إيكو[٥]، مما يعنى أن الشخصية علاقة إشارية، الأمر الذى لا يجعلها بالضرورة تشكل صورة أيقونية ضمن العرض المسرحى.

١ ـ ١ ـ ٣ الإجراء الثالث:

فى هذا الإجراء نعمل على مقاربة المفاهيم المتعامل معها فى هذه القراءة، وهذه المفاهيم هى[٦]:

١ ـ ١ ـ ٣ ـ ١: الفضاء:

ونستعمله باعتباره مساحة للإدراك، انطلاقا من القاعة. وبهذا فهو فضاء بنائى، يتم ملؤه بكل العلامات وأنساق الخشبة، مما يجعله يتشكل بها وفيها (الخشبة)، كما أن هذا الاستعمال يقتضى امتداد الفضاء ليشمل الحدث المسرحى، والكتابة السينوغرافية، والمكان الذى يشغله الجمهور، والمعمار المسرحى. وبالامتداد نفسه يشمل الفضاء المسرحى محيط البناية المسرحية: الحى، المدينة... حتى نتمكن من تعرف الكيفية التى ينعكس بها الفضاء الاجتماعى للناس فى نمط الفضاء السينوغرافى للعصر وأسلوب الحياة المعطى. وهكذا، نلاحظ أن الفضاء المسرحى يساهم فى تكوين الممثل، انطلاقا من حركاته السينوغرافية من حيث هى امتداد لجسده.

١ ـ ١ ـ ٣ ـ ٢: الفضاء السينوغرافى:

وهو فضاء مرئى، لأنه ينبنى على أشياء مادية موضوعية أو تتحرك على الخشبة، كما أن هذا الفضاء يشمل الخشبة وهندستها، بما هى تقسيمات لمواقع تنقُّل الممثلين، أو تحريك قطع الديكور بوصفها أدوات أولا ثم علامات دالة وواصلة. وضمن تضاعيف هذا الفضاء يندرج فضاء الخشبة بوصفه حيزا ومسافة.

١ ـ ١ ـ ٣ ـ ٣: فضاء اللعب :

هذا الفضاء، بتعدده، هو ما يمكننا نعته بالفضاء المسرحى، وضمن هذا الفضاء يتحقق الإخراج المسرحى؛ بحيث يصبح معطى من معطيات المخرج للجمهور.

١ ـ ١ ـ ٣ ـ ٤ : الفضاء الدرامى:

وهذا الفضاء ينقلنا من الخشبة من حيث هى فضاء مسرحى سينوغرافى، مادى مرئى، إلى الانعكاسات الخارجية للخشبة فى خيال المتلقى مادام مرتبطا بالنص المسرحى. لهذا؛ فهو فضاء غير مرئى، ولا يمكننا التعامل معه بنوع من الإطلاق؛ لأنه خاص بتخيلات الجمهور ومرتبط بتعدد هذا الجمهور وعدم تجانسه، رغم أن الفضاء المسرحى/ المرئى يحدد لنا معطيات معينة بوصفها صوراً مادية لانطلاق الخيال، ولكن كيفية اشتغال الخيال كيفية خاصة؛ مادام فعل التخيل فعلاً سيكولوجياً، انطلاقاً من المتخيل من حيث هو إبداع مخزون فى لاوعى المتلقى.

وهذا المفهوم، هو الذى تطلق عليه جماعة المسرح الثالث (الفضاء الثالث)؛ إذ يكون همها هو الجمهور والانعكاسات الخارجية للخشبة فى وعى الناس أو لاوعيهم باعتباره فضاء تجميعيا[٧]. وبهذا الاعتبار، نجد أن الفضاء الدرامى فضاء ينتجه المتلقى وبشكل انبنائى من أجل تحديد إطار عمل الحركة والشخصيات، خاصة أن العرض المسرحى المقدم هو تجسيد شكلى للدلالة، كما يقول رولان بارت[٨].

كما أن هذا الفضاء له علاقة بالنص الدرامى، وتحديد الفضاء يمكن استنتاجه من تعليقات الجمهور؛ لأن هذه التعليقات هى النقد الموجه للعرض من قبل الجمهور.

١ ـ ١ ـ ٤ الإجراء الرابع:

يتعلق هذا الإجراء بالكيفية التى نقرأ بها العرض، وتتحدد هذه الكيفية بانتقاء وحدات من العرض المسرحى المقدم، لأننا نتعامل مع العرض المسرحى، من حيث هو

متوالية في سلسلة مشهدية تمر أمام أعيننا بشكل لا يمكننا ضبطه إلا في حدود نظرة إجمالية؛ الأمر الذى يفرض علينا أن نعتمد مبدأ الانتقاء والتلقائية في هذا الانتقاء، لأننا لا نملك من العرض المسرحي إلا ما يتحصل على مستوى إدراكنا الحسي. ومع ذلك، فإن ضرورة الرجوع إلى مشاهدة العرض تبقى مطلوبة كلما تأتى ذلك في عرض ثان أو ثالث... علما بأن هذه المشاهدات لا تعنى بالضرورة أننا نشاهد العرض الأول نفسه.

كما أن اعتماد عنصر التوثيق يساعدنا على الرجوع إليها كلما تعلق الأمر بالقراءة.

والجوانب المتعلقة بالتوثيق، نجدها في النص المسرحي المكتوب، سواء كان نصا أصليا أو معدلا، تبعا لعملية الإعداد المسرحي. وهذا ما قمنا به في هذه القراءة، إضافة إلى دفاتر الإخراج والمحافظة.. وردود فعل الجمهور.

١ ـ ٢ بناء المسرحية الأصلية: ذكريات عن ثورة:

اعتمد المؤلف هاينز موللر، في كتابته لهذا النص، على الإفادة من نصوص مسرحية سابقة؛ إذ إنه لم يكن أبدا مخترعا للمادة المسرحية، بل ظل دوما بحاجة إلى الرجوع إلى النصوص الأصلية الأجنبية، سواء لسوفوكل أو شكسبير[٩]، شأنه في ذلك شأن بيرتولد بريشت، حيث يتراءى لنا كأنه يفيد من الأجناس الأدبية، خاصة الشعر، علمًا بأن هذا المؤلف المسرحي شاعر أصلا. وبهذا، يكون قد طور الكتابات السابقة لهذا النص، إن لم نقل إنه يتخذ منها موقف «تصفية حساب» ودعوة لاستخلاص العبرة من الماضي، لأنه يختلف معها من كونها قراءة من وجهة نظر مخالفة، كما يشير إلى ذلك محمد مفتاح في تحديد مستويات التناص[١٠]، والنصوص السابقة التي يحيلنا عليها المؤلف هاينزموللر هي: (موت دانتون) لبوخنر[١١]، و (روبسبير) لرومان، رولان[١٢]، و(ماراصاد) لبيترفايس[١٣]؛ حيث لا نكون فقط أمام تناص، كما توحي بذلك هذه النصوص المسرحية باعتبارها نصوصا سابقة، بل سنكون أمام اقتراحات دراماتورجية يحملها كل نص من النصوص السابقة، مادامت هذه الدراماتورجية اقتراحا قابلا للإنجاز حسب النصوص التي تحملها، وهذا ما أشرنا إليه في بداية هذه الدراسة، وهو ما يجعلنا نفهم موقع هاينزموللر من حيث هو مؤلف مسرحي بل دراماتورج أي معد مسرحي بالدرجة الأولى؛ حيث نكون في هذا النص أمام دراماتورجيا مركبة تساير في طرحها طبيعة الخطاب المسرحي المتميز بالكثافة، وبذلك يكون هاينز موللر قد أثرى الصيغة البريختية في الكتابة المسرحية؛ إذ يأتي بناء هذه المسرحية مركزا على بداية تدل على لحظة الفعل الدرامي للمسرحية، بما هي الآن وهنا؛ الأمر الذى يوضحه لنا ريشارمونو في المسرح باللحظة الراهنة والمعيشة أثناء العرض المسرحي من جهة، ومن جهة أخرى لحظة الأحكية المقدمة ذريعة لقول ذلك، مما يوحي بثنائية الزمان، الذى ليس في الحقيقة إلا ثنائية الزمان والمكان، مادامت الأحكية رسالة ككل الرسائل تملك تركيبا زمكانيًا خاصا بها، رغم أنها (الأحكية) تأتي ضمن العرض الذى يؤطرها في أبعاد ثلاثة، وذلك حسب الشكل الذى تحقق به (المستوى اللساني في تلفظ الممثل وهذا محض بعد زماني). أما المستوى الكتابي: اللافتات، فهي نفسها بعد مكاني. وتبقى الرسائل الحركية التي هي متماثلة الأبعاد مادامت فضائية كما أنها في الوقت نفسه عرضة لضوابط زمانية[١٤].

هذا ما تدل عليه شخصيات البداية في هذا النص، وهم: البحار وأنطوان الموظف الصغير، وزوجه . أما الحدث الرئيسي لهذه البداية، فهو الرسالة المحمولة، من قبل البحار، للموظف الصغير أنطوان الذى يمثل الشخصية الأساسية للفعل الدرامي في هذه المسرحية، ثم زوجه التي تشكل عمق الذكريات المتداعية عن ثورة في

إطار مهمة التبشير بهذه الثورة التى لم تعد كما كانت. ومن هنا، يكون تداعى الذكريات ولعبة «الثورة» ذاتها ليسا إلا من تداعيات الذكرى فى أحضان الزوجة، وهو ما تمثله عملية المضاجعة، بوصفها رغبة مقصودة، لتحقيق الثورة التى لم تعد فى الواقع إلا ذكريات، لكن ورودها أساسى بالنص الأصلى وبالشكل الذى تمت به؛ أى لعبة التمثيل فى التمثيل (المسرح فى المسرح)، أو ما يمكن أن نسميه بـ «ميتا مسرح» (١٥) رغم أنها ليست اللغة الواصفة، بقدر ما هى عناصر أساسية فى البناء الدرامى للمسرحية، وهذا ما يجعلها تقدم بالأقنعة التى تتحول(١٦) من كونها كذلك فى النص إلى أدوار لـ«دوبويسون»، و «كالوديك»، «وسلاسبور ناس»، حيث يكون الدور هنا مجرد صورة أيقونية، مادام الدور مرتبطا بالممثل، وحالما يتلفظ (هذا الأخير) تعمل لغته كأيقونة.

وهذا الارتباط نجده جد متواشج بالشخصية؛ حيث يكون الدور الموحى هو مجموع النص الدرامى واللعب على الخشبة المرتبط أساسا بالشخصية، أى يزاوج بين فضاء اللعب والفضاء الدرامى، كما رأينا فى مستهل هذا المقال، علما بأن الشخصية نفسها تدخل فى بناء النسق العام لباقى الشخصيات الواردة فى النص المسرحى، وهذا ما نجده متمثلا فى العرض المسرحى.

من هذا المنطلق نتابع تحول الشخصيات الفواعل Les actants أنطوان وزوجه، ثم المحارب بوصفه مساعداً للفاعل Adjuvant الذى بدوره يشغل حيز فاعل Actant ضمن الجزء الأول من النص الأصلى الذى نعتناه هنا بالبداية؛ حيث يكتسب دوره بوصفه نقيضا معارضا Opposant.

إذن، على المستوى التركيبى للنص، تتبادل الأدوار والشخصيات مواقعها ودلالاتها الفاعلة والمساعدة ضمن الفعل الدرامى، وتتجلى فيه فضاء دراميا، وهذا ما يركز عليه العرض باعتباره عرضا يندرج فى إطار اختيار محدد بالمسرح الثالث الذى يتوخى هذا الفضاء، أى الفضاء الدرامى، مادام يستجيب لاختيار المسرح الثالث بما هو فضاء تمثيلى من حيث الفعل. وهكذا، نجد من كان فاعلا فى بداية المسرحية يصبح مساعدا أثناء تقديم اللعبة: التمثيل فى التمثيل؛ حيث يتم تقديم مسرح الثورة . ولفظة «المسرح» هنا تأخذ معنى «فضاء»، بما هو المساحة التى لن تكون إلا مساحة الثورة، وتحيين لحظتها بأدق تعبير، وذلك من أجل الإفصاح عن فعلها. أما على مستوى الكتابة الدرامية، فإنها مجرد تقنية فى التركيب الدرامى ضمن هذا النص، وهذا مستوى للاشتغال الدراماتورجى لدى هاينز موللر لتقديم الفعل الدرامى (ذريعة للقول)، كما أن هذا المستوى من الاشتغال الدراماتورجى هو ما وسمناه بالتطور الحاصل فى كتابات هاينر موللر؛ إذ إنه تحول من الصيغة البريختية ببعديها التعليمى والملحمى، ليتقرب من الصيغة الجدلية للمسرح التى دعا إليها برتولد بريخت فى أعماله الأخيرة، خاصة مسرحية حياة (جاليلى جاليلو)، أو مايسميه ألتوسير بالمسرح المادى.

وتبعا لهذا، نفهم العلاقة التبادلية بين الشخصيات والأدوار، وكذلك تحولات الفواعل Actants والمساعدين Adjuvants والمعارضين Opposants فى هذا النص المسرحى، وضمن هذا التداخل النصى من حيث هو كتابة تناصية تنبنى على الانتهاك rapport de trans-gression وتحمل تقنياتها ضمنها، ونفهم كذلك ثنائية لحظتى الفعل الدرامى: الآن وهنا: جمايكا/ هايتى الأمريكيتان، وهناك بدلالات الماضى من حيث هو ذكرى: فرنسا وبريطانيا، أيام الثورة البرجوازية، وفى مرحلتها التجارية لا الإمبريالية، التى يتم التعبير عنها بالبداية والخاتمة، والتى تختصر فى الرغبة، حيث لا تكفيهم هذه الرغبة المعطاة بوصفها رغبة ذاتية: الممارسة الجنسية لتأكيد عهر الحدث الممسرح ضمن لعبة التمثيل فى التمثيل، بينما الرغبة تتأكد فعلا يمتزج بالحلم للإنجاز الحقيقى للثورة فى عصر الإمبريالية: الآن

وهنا، مما يعطى لهذه الرغبة دلالتها ميلاداً لوعى يتمثل حاضره من الماضى والمستقبل: الاستلهام والتمثل: استلهام التراث، وتمثل الواقع، والنص يؤكد هذا عندما يشتغل على «الذكريات» ويستعد للقيام «بالمهمة»، والتركيز يقع هنا على الموظف الصغير أنطوان وزوجه، إنها ثنائية الإحباط والأمل فى عصر الثورة الحقيقى دون تيه أو ضلال: مشهد عودة الابن الضال/ فيكتور الذى ليس إلا دوبويسون لممارسة الخيانة. وفى حدود هذه الثنائية، يمكننا ملاحظة نحت أسماء الشخصيات المقدمة فى هذا المشهد، وهى:

ساسبورتا سروسبييرت = ساسبورتاس + روبسبيير.

كالود يكدانتون = كالوديك + دانتون.

هذا النحت الثنائى فى أسماء الشخصيات يعنى الازدواج والخلط فى المواقف لتقديم حدث الثورة الفرنسية كما تم فعلا، وبسخرية مرّة للكشف عن زيف فعل الثورة الفرنسية فى تحقيق شعارها «الآن وهنا»، وليس فى الماضى فقط، مما يجعل فعل الثورة لايزال قائما ومن منطلق جديد، كأنها لم تنته بعد، وهذا ما يحيل إلى معطى «الآن وهنا» بقوة فى شخصية أنطوان الموظف الصغير وضياعه بتأثير الأوامر البيروقراطية «التى لاهم لها سوى أن تنتظر اختفاء الإنسان» (مجلة الكرمل عدد ٨ ص ١٤٠)[١٧]. وقد تأتى ذلك عندما وضع الموظف الصغير فى مصعد قديم وبطئ الحركة (المرجع السابق ص ١٣٧)[١٨].

إن تقنية الكتابة المسرحية المعتمدة فى هذا النص توحى بغناها الدلالى: لاستمرار الثورة، ليس فى صورتها الفرنسية، ولكن فى معطى اليومى والمعيشى، بما هو المتحكم فى آليات هذه الحياة، ونموذج هذا هو الموظف الصغير الذى يعتبر أصدق معبر عن فشل مثل هذه الثورة المعتمدة أساسا على التبشير بالمساواة والأخوة والحرية، إلا أنها تأتمر بأوامر البيروقراطية بقدر ما هى شعور بفداحة اليومى وأشكال الهدم فيه. ولعل مرجعية الكتابة هاته تحيلنا على موطن الكاتب هاينزمولر (ألمانيا الشرقية سابقا)، كما أنها تنفتح دعوة للانعتاق الوطنى؛ إذ لا تصدير للثورة، بل هى فعل يومى تجب ممارسته مادام دوبويسون يستفيق على قولته: «حين يخلد الشعب للنوم يستيقظ الجنرالات...» (المرجع السابق ص ١٤١)[١٩].

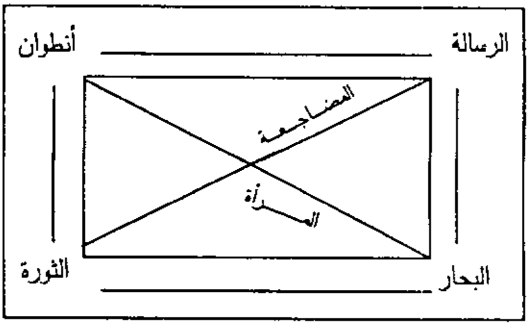
ويبقى فى النهاية أن نشير إلى التيمات الأساسية فى النص الأصلى للمسرحية، وبذلك تكتمل عناصر البناء الدرامى فيها؛ حيث نجد هذه التيمات ترد كما يلى:

- محاكمة الثورة الفرنسية، انطلاقا من اللحظة الراهنة.
- خيانة الثورة لم تتم إلا من طرف رموزها.
- الإيمان بالثورة واستمرارها.
- فشل الثورة عندما تعتمد على نقيضها.

ويمكن تجميع هذه التيمات ومحورتها فى تيمة كبرى هى: «الإيمان باستمرارية الثورة التى لم تكتمل مادامت تتضمن مجموعة النقائض». هذه النقائض هى ما يمكن نعته بالتيمات الثانوية بل المساعدة أو المعارضة، حسب النموذج العاملى - لتحقيق الثورة من حيث هى أوليات فاعلة بقصد هذا التحقيق، وتتمثل فى: خيانة الثورة لاعتمادها على نقيضها. ولا نقول النقيض الطبقى مادام هذا المفهوم غير وارد بالنص، إلا بعد انتهاء الثورة بمدة كافية؛ حيث يتم التصريح بهذا المفهوم، بمعنى الخيانة التى مورست فى إطار فهم معين وجدل خاص للثورة، وإلا كان شعارها الأساسى هو الحرية والمساواة والأخوة؛ الأمر الذى يتيح للخيانة أن تتم، وهو ما يعطى ترجمة صحيحة للشعار فى الواقع الفرنسى آنذاك، وكأن قانون التعاطى هذا كان وليد هذا التوجه، ومن هنا نجد نص هاينزمولر يؤكد استمرارية الثورة، الآن وهنا، دون الاعتماد على مثل هذا الشعار، مادام مفهوم الشعار فى

حد ذاته لا يعنى إلا ترجمة ذاته هو فى السلوك اليومى للناس بما هم متبنو الشعار.

نلاحظ أن الدعوة للثورة تتم باستيحاء أدوات مفاهيمية حالية؛ أى أنها فى الحقيقة تعيدنا إلى ستالين وتروتسكى، ونحن نلمس هذا من موقع الكاتب هاينرموللر الألمانى الشرقى، ولعل هذا التحديد يعنى ما يعنى آنذاك[٢٠] مما يؤكد أن تسمية الثورة الفرنسية ليست إلا الحامل لخطاب آخر وثورة أخرى، ولا نعتقد أنها مسكوت عنها فى هذا النص. وحسب هذا السياق (سياق النص الأصلى للمسرحية)، وراهنيته، تبرز لنا صلاحية الثورة وجدواها، مقابل عدم صلاحية الشعار المصاغ إبان الثورة الفرنسية، ومن ثم، كان الاعتماد على الموظف الصغير أنطوان، بكل مواصفاته الطبقية الآنية، ثم الرسالة المحمل بها من طرف البحار كأنها رسالة/ المهمة التاريخية لهذه الاستمرارية، حيث تم سرد أحداث الثورة فى لعبة مسرحية (المسرح داخل المسرح) لإبراز أبعاد الفشل وذريعته، الشعار/ الكذبة وتبرز التيمة الثانوية الأخرى، وهى المحاكمة: ولا شئ يحاكم إلا شعار الثورة وفهمه الآن وهنا، أى خارج إطاره التاريخى، بما هو شرط تحققه من حيث هو وعى بمعطيات تلك اللحظة. أما الآن، فإن البؤر الثورية متعددة. وحسب النص الأصلى تتحدد فى جمايكا، هايتى.... بما يعنى صعوبة المهمة، إن لم نقل استحالتها، مالم يقع تمثل راهنية الظرف ومعطياته المثقلة بقيود البيروقراطية: المصعد بطئ الحركة، المقابلة مع السيد المدير، البدلة، ربطة العنق... كأن من يوكل إليهم الأمر هم موظفو الثورة لا الطبقات الاجتماعية المعنية؛ الأمر الذى لا يعطى فى النهاية إلا الفشل والخيانة التى يتم تأكيدها ضمن النص الأصلى للمسرحية، الذى يمكننا من استنتاج مجموعة من الدلالات المؤشرة على صحته فى الواقع، مما يعنى غناه وثراءه على المستوى الدلالى.



إذ نجد الغنى الدلالى لهذه الترسيمة متمثلا فى المرأة/ الثورة، المضاجعة/ الخيانة، البحار/ الصيرورة، الرسالة/ المهمة، الموظف/ الطبقة/ الوظيفة/ الثورة.

وهكذا، يمكننا قراءة المسرحية باعتمادها على المربع السيميائى لجريماس الذى طور من قبل آن أوبر سفيلد بالشكل المحدد السابق، والذى يمكن أن نعطيه فى صيغة تعميمية ومناسبة للمسرح، وما المسرحية التى نحن بصددها إلا أنموذج لتمثل مثل هذه القراءة:

البحار ← الرسالة ← الثورة ← أنطوان.

Opposant ← Objet ← Sujet ← Adjuvant

وضمن هذه القراءة المقترحة، تصبح المسرحية/ النص الأصلى، بمثابة الأحكية الكبرى.

أما الأحكية الصغرى، التى ننعتها هنا بحكاية الحكاية (الميتا مسرح) والتى جاءت ضمن النص على شكل المسرح داخل المسرح، للتعبير عن طبيعة البناء المسرحى وهيكلة نصه؛ أى من كون هذا النص حامل خطابه؛ حيث يرتكز فى ذلك على صيغتين مسرحيتين: الدراما بمفهومها الأرسطى، ثم الملحمة بمفهومها البريختى، وهو ما وفق فيه المؤلف؛ إذ استطاع المزاوجة بين هاتين الصيغتين ليعطينا نصا مسرحيا مغايرا لما هو معروف، وبذلك يمكننا نعته بالنص المخالف، أو نص الاختلاف، ليس على مستوى الشكل فقط بل حتى على مستوى

المضـــــمون، فى تنـاوله الثـــورة والتعـبير عنهـا، من حيث هى طموح إنسانى مشروع يتجدد فى كل العصور.

وورود الصيغتين المسرحيتين يتم كما يلى:

الصيغة الدرامية الأرسطية تتمثل فى البداية، ثم اللوحة/ المشهد المتعلق بالموظف الصغير أنطوان داخل المصعد بطئ الحركة.

أما الصيغة الثانية الملحمية البريختية، فتنطرح فى مسرح الثورة؛ حيث يتم إبراز مهمة دوبويسون وكالدويك وساسبورتاس ليتسنى له دمج الصيغتين فى لحظة وعى، عندما يتوقف تنامى الحدث الدرامى، كأننا هنا ننزاح بصيغة ثالثة فى المسرح، وهو ما يتجلى لدى بيكيت بالخصوص، وبالتحديد فى مسرحية (فى انتظار جودو). ولعل هذا التوقف يؤشر بفشل المهمة المطالب بإنجازها دوبويسون/ ساسبوتاس/ كالدويك، ومن ثم الانحدار للمنحى الملحمى لتمثيل الحدث فى صورة ماض، ومن بعد زمانى كاف هو لحظة الموظف الصغير أنطوان وزوجه، بما هى لحظة زمن الحكى الذى هو زمن المسرحية باعتبارها كلا واحدا؛ إذ يتوافق هنا ولحظة الكاتب هاينزموللر فى «ألمانيا الشرقية»، ويمكننا توضيح هذا بالخطاطة أسفل الصفحة:

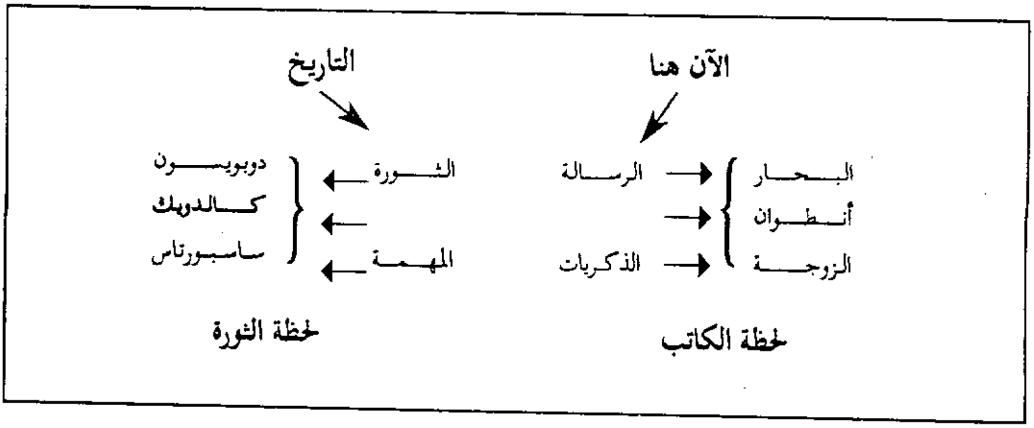
هذا التوافق هو ما نراه فى الشخصيات الواردة بالنص المسرحى الأصلى، وهذا البروز الذى لا يتم بشكل اعتباطى فى نظرنا، باعتبار هذه الشخصيات (علامات واصلة Embrayeurs وذات مضمون) لا تستمد معناها إلا فى فعل الكلام، وهذا ما يجعلها، كما سبقت الإشارة، أيقونات فى العرض، كما أن هذا المعنى هو ما نلمسه فى ثنايا النص، وحوار الشخصيات، التى هى أساسا شخصيات واصلة Embrayeurs تدل على حضور المؤلف فى النص، وإبدال حضوره هذا بالأشخاص الناطقين بلسانه.

ثانيا: توزيع الشخصيات المسرحية
حسب بروزها فى النص والعرض

إن تركيزنا على المحور التوزيعى للشخصيات يأتى من الاعتبارات التالية:

٢ ـ ١

أبعاد النزعة السيكولوجية فى التحليل؛ إذ يحسن النظر إلى الشخصية على أنها علاقة، ودمجها فى مجموع الرسالة اللغوية، مادامت «لغة الممثل فى المسرح ـ لها تقريبا جميع إشارات اللغة الشعرية، زيادة على أنها إحدى مقومات الفعل الدرامى...»[٢١].



٢ ـ ٢

إن مفهوم الشخصية بالحصر مفهوما أدبيا، كما أن هذا الحصر لا يجعلها إنسانية أو مرتبطة بنظام علاماتى (إشارى).

٢ ـ ٣

الإفادة من بعض النماذج التطبيقية فى دراسة الشخصية؛ حيث تحدد هذه التطبيقات ثلاثة نماذج كبرى من العلامات مطابقة لثلاثة نماذج من الشخصيات، وهى:

٢ ـ ٣ ـ ١

علامات إرجاعية تحيل إلى واقع من العالم الخارجى: مما يجعل شخصيات النص تحيل إلى مرجعيتها، وهى هنا مرجعية تاريخية: الثورة الفرنسية بفعل تأثير الواقع؛ ليس على القارئ الذى هو هنا قارئ فعلى، بل حتى على المؤلف نفسه.

٢ ـ ٣ ـ ٢

علامات واصلة، أى أنها علامات ذات مضمون، تأخذ معناها بالنسبة إلى فعل الكلام، وهذا ما أشرنا إليه فى الفقرة السابقة بحضور المؤلف، انطلاقا من لحظته التى هى الآن وهنا (ألمانيا الشرقية سنة ١٩٨٧).

٢ ـ ٣ ـ ٣

علامات تكرارية signes anaphoriques، وهى ما يتجلى فى السلسلة الحكية، مما يجعل لشخصيات النص وعرضه المعتمد هنا وظيفة سابقة ولاحقة فى آن، بل إنها علاقة تبادلية حسب نوعية الحكى، وطريقة إنجاز العرض، كما سنرى. ورغم أن تكرار الشخصيات بهذا الشكل يدل على النظام الخاص بالمسرحية، الذى نعتناه فى دراستنا هذه ببناء النص وكيفية انبناء العرض، فإن هذا التحليل يهتم بكيفية التنظيم الداخلى للأنساق الدلالية لهما (النص والعرض)[٢٢]، كما أن لهذا الانتظام دورا مقويا لذاكرة القارئ / المخرج؛ بحيث لا ينفصل هنا المؤلف عن هذا الدور، وبذلك تقترب من الغاية المحددة لشكل الكتابة المسرحية والسينوغرافية، وهو ما يتوخاه المؤلف بقصد التنبؤ والاعتراف بفشل الثورة واستئناف مهامها، رغم هذا الفشل فى اللحظة الراهنة التى دللنا عليها بالآن وهنا.

٢ ـ ٤

ويمكننا أن نخلص إلى أن مسرحية (المهمة) تسعى إلى بناء مدلولها Signifié بفعل: التكرار؛ تكرار الشخصيات حسب ورودها فى النص وفى العرض، ثم بفعل التراكم تراكم الأحداث: الرسالة، المهمة، التبشير بالثورة واستمرارها، من خلال الثورة نفسها رغم فشلها آنذاك، ثم بفعل التحول تحول الشخصيات حسب وظائفها: أنطوان الموظف الصغير إلى أبطال «وشخصيات» الثورة، وبذلك يتم دمج الماضى بالحاضر أو اعتبار الماضى مستمرا فى الحاضر وفاعلا فيه من أجل المستقبل الذى يعبر عنه عنوان المسرحية «المهمة»، حيث يتقوى هذا التحول بفعل التعارض، وهذا ما لاحظناه فى مؤشرات مربع جريماس السيميائى.

٢ ـ ٥

هذه الاعتبارات يمكن ملامستها من التوزيع التالى الذى نصوغه على هذا الشكل التركيبى انطلاقا من: القضية، النقيض، القضية، وهى صياغة أحالنا إليها النص الأصلى للمسرحية، مما يجعل هذا النص أكثر انفتاحا، أو يجعله نصا مفتوحا حسب تعبير امبرتو إيكو:

فى الأحكية الأولى ← البداية/ النهاية | القضية | (١) Fable

الشخصيات الرئيسية { البحار / أنطوان / الزوجة

فى اللعبة / الأحكية الثانية | النقيض | (٢) Fable

مجموعة الأدوار الأولى { دوبويسون / كالوديك / ساسبورتاس

مجموعة الأدوار الثانية { دانتون / بروسبير } أحكية الأحكية | التركيب ١ | ـ مسرح الثورة

مجموعة الأدوار الثالثة { فيكتور ـ دويسون / الأم ـ العاهرة ـ / الزنجى ـ ساسبورتاس } | التركيب ٢ | مسرح المسرح / مستوى التأويل

فى الأحكية الثالثة ← | نقيض النقيض | (٣) Fable

الشخصيات الرئيسية { الموظف الصغير ـ أنطوان / المدير / المهمة

فى الأحكية الرابعة ـ النهاية / البداية | القضية | (٤) Fable

مجموعة الأدوار الأولى { دوبويسون / كالوديك / ساسبورتاس

٢ ـ ٥ ـ ١

أول ما نلاحظه هو انفتاح النص على نهايته منذ البداية أو البدء بالنهاية، وبذلك تأتى النهاية التى هى البداية. كأن المؤلف يشير إلى أن الثورة لم تبدأ إلا الآن وهنا، وهو ما يتوخاه العرض المسرحى (المهمة)؛ حيث يكون اختيار الشكل هو اختيار القضية أى المضمون. ومن ثم، تتحدد نوعيته الدراماتورجيا المقترحة فى هذه الكتابة السينوغرافية بما هى دراماتورجيا تتحقق بتحقق علاقة قاعة/ خشبة؛ أى أن المتلقى هو المعنى بالدرجة الأولى، والثورة موكولة على عاتقه، وهذا ما تحيلنا إليه وحدات الاستقرار الدرامى للحدث، بما أن هذه الوحدات هى فصول المسرحية الموزعة إلى لوحات وحسب اللحظات التى استطاع المؤلف اختيارها، وهذا ما تحيل إليه كذلك وجهة نظر الأحكية وإيقاعها الدرامى [٢٣].

٢ ـ ٥ ـ ٢

ثانى ملاحظة نقف عليها هى انعراج النص الذى يبتدئ برسالة المهمة إلى مهمة الثورة ثم ثورة المهمة، أو عودة الوعى بضرورة إنجاز الثورة التى تبقى دعوة لا تعنى المتلقى وحده بقدر ما تعنى كذلك الكاتب نفسه.

٢ ـ ٥ ـ ٣

ثالث ملاحظة؛ تداخل الحكاية الكبرى بالأحكيات الثلاث الصغرى، وهو ما نعتناه «باللعبة الأحكية» أو بما يمكن أن نسميه بالمسرح والقضية؛ أى الانتقال من لغة الحكى إلى لغة الوصف. ونحن نعلم أن ما يميز المسرح عن الأجناس الأدبية (الرواية، القصة، الشعر) هو غياب الوصف منه، الذى لا يأتى مجردا، كما أنه يخلو من التأمل والسرد الخاص؛ الأمر الذى يجعل المسرح غير معد للقراءة العادية إلا فى حالات استثنائية [٢٤]، كما أن لغة الوصف، هنا، لا تعنى إلا المسرح داخل المسرح، أو الميتا مسرح.

ثالثا: العرض المسرحى للمهمة كما انجزته جمعية انوار سوس

٣ ـ ١

الإنجاز المسرحى لمسرحية (المهمة) «ذكريات عن الثورة» قامت به جمعية أنوار سوس بأغادير، للمرة الأولى عام ١٩٨٥؛ حيث قدمت فى إطار الملتقى الخامس، ثم أعيد تقديمها بالملتقى السابع بأغادير؛ وذلك باللقاء المسرحى الوطنى الثالث بمكناس سنة ١٩٨٧، وكل هذه العروض المقدمة للمسرحية تمت بإخراج عبد القادر اعبابو.

٣ ـ ٢

أول ما نلاحظه على هذه العروض المسرحية الثلاثة هو اعتمادها على الأحكية الثانية والثالثة والرابعة، حسب ورودها بالتحليل المقدم فى الفقرة السابقة.

وهكذا، نستنتج الاستغناء عن الأحكية الأولى: البداية، مما يجعل المتلقى غير مدرك للحظة العمل المسرحى، بما تعنى هذه الأحكية راهنيته، كما رأينا. كما أن هذه الأحكية تعتمد مدخلا دراميا حسب النص المعتمد، أى أن الإنجاز المسرحى اكتفى فى بدايته بالصيغة الملحمية، وبذلك أغفل الصيغة الدرامية بمفهومها الأرسطى، غير أن هذه الصيغة الملحمية تتحول إلى معطى درامى، ولعل هذا التحول يعود بالدرجة الأولى إلى غياب لحظة البدء الفعلية، بل تذويب كل الدلالات المسرحية وخلو باقى الأحكيات هنا، التى لم تعد فى العرض محض مشاهد مسرحية ضمن سياق العرض، وبالتالى تغييب لحظات الكتابة وتنميقها ضمن دراماتورجية جديدة، هى هنا التى أعطت درامية العرض فى سياقه الجديد، الأمر الذى يجعلنا نعتبرها أكثر حوارية من النص السابق أو من دراماتورجية المقترحة، وفى هذا الاشتغال نلاحظ أبعاد بلاغة النص وحضور بلاغة العرض المعتمدة أساسا على:

- الاستعارة: المتمثلة هنا فى خلفية الديكور، التى تمثل هنا أجواء معمل: سلم، برميل[٢٥].
- المجاز بالمجاورة: المصعد الذى يقوم مقام التراتب الإدارى؛ مكتب المدير مثلا [٢٦].

كما أن الاستبدال المجازى المعمق فى هذا العرض يرتبط بالمشاهد مادامت الشواهد لا تقوم مقام الأيقونة لأنها مجازية بالمجاورة، وهنا نجدها ترد على أنها مجاورة مادية للأيقونة؛ حيث نجدها متمثلة فى الزى: ملابس العمال والفلاحين، القبعات الواقية من الشمس.

وكل عملية المجاز هنا تأخذ بعدها المسرحى، مما يجعلنا أمام مجاز مسرحى؛ حيث يمكننا استبدال الكل بالجزء، وهذا ما يفسر لماذا تم إخضاع النص الأصلى لعملية الانتقاء من طرف المخرج، وهذا أيضا ما أفسح المجال لعملية الإخراج المسرحى بحيث تعتبر العلامة المسرحية مجازية الجزء من الكل: وجود الصينية، إبريق الشاى، مما يعنى هنا الواقع المغربى فى بعده القومى/ العربى. وهذا النزوع معمول به فى المسرح، وهو ما يميزه عن باقى الفنون الأخرى خاصة الأدب؛ حيث يصبح

المسرح على شكل الدلالة الأكثر بدائية: أي التعريف بالمثال، وذلك بهدف الرجوع إلى موضوع ما وتعيينه وتعريفه، وهذا ما يعمل العرض المسرحي الذى نحن بصدده على إبرازه.

كما أن هذا هو ما تجلى فى تلفظات الممثلين باعتبار لغة الممثل، تعمل كأيقونة كما سبقت الإشارة [٢٧].

٣ ـ ٣.

طريقة الاشتغال هذه نجدها واضحة على مستوى الكتابة المسرحية ببعدها النصى La dramatisation والسينوغرافىLa théâtralisation؛ حيث تنحو هذه الطريقة منحى دراماتورجيا، إلا أن الاشتغال الدراماتورجى هذا يفرض علينا النظر إليه من زوايا أشمل تتمثل فى كونها دراماتورجيات (بالجمع) تختلف باختلاف رؤى ومنطلقات الدراماتورجيين فى هذا الميدان؛ إذ يصبح الدراماتورج هو رئيس فريق العمل المسرحي ضمن جمعية أنوار سوس، وبهذا يمكننا القول إن:

٣ ـ ٣ ـ ١

عرض مسرحية (المهمة) المنجز من طرف جمعية أنوار سوس، حسب الملاحظات التى سقناها، يندرج فى إطار دراماتورجيا اقتصاد الدلالة، وهذا ما تريده توجيهات عمل المسرح الثالث وأوراقه.

٣ ـ ٣ ـ ٢

الاقتصاد الدلالى المشتغل به وعليه يريد أولاً تكثيف دواله وجعلها محملة بها حسب الآن وهنا: المغرب، أغادير، جمعية أنوار سوس، بكل تعالقاتها الاجتماعية/ الثقافية، الأمر الذى نكاد نلمسه فى الإخراج الجدلى الذى يرتكز مفهوماً على فعل التثليث: فعل اللغة الدرامية، فعل الحدث، فعل الشخصيات أى أنه انتقاء يتوخى سلسلة مشهدية، أى اعتبار العرض المسرحي شبكة وحدات سينمائية، كما يذهب إلى ذلك يان موكاروفسكى [٢٨] . وهذا المصطلح «الاقتصاد الدلالى»، الملاحظ فى هذا العرض المسرحي، هو ما نعتناه بالتفسير بالمثال الذى يعتمد شكل الدلالة الأكثر بدائية. ومن هنا، نفهم اللونين الأصفر والأسود المعتمدين فى العرض المسرحي.

٣ ـ ٣ ـ ٣

الاقتصاد الدلالى فى منظور الإخراج الجدلى فرض سكونية على المستوى الأيقونى للعرض؛ أى عدم إعطاء الأهمية للممثل بل للوازم المسرحية الأخرى، وبالتالى أفسح المجال للمجاز بالمجاورة. وهذا ما جعل العرض يبدو أكثر إغلاقاً من حيث إنتاج المعانى، يكرر ما نجده فى الدراماتورجية التى يقترحها علينا هاينزموللر.

٣ ـ ٣ ـ ٤

رغم هذه الملاحظة، فإن طبيعة هذه القراءة تفرض علينا التعامل معه (العرض المسرحي) بنوع من الدينامية، خاصة أن هذه الدينامية هى من طبيعة العرض المسرحي، أى عرض، باعتباره أساسا متيناً للتحليل.

٣ ـ ٤

كان منطلق التحليل المشتغل عليه فى النص المسرحي هو النموذج العاملى، وبالتحديد الشخصيات والأدوار، وهذا المنطلق نراه يتحكم فينا حتى فى سياق العرض المسرحي المنجز الذى سيتم بقوته التحولية ليس على مستوى الشخصيات مادامت مستثناة فى سكونية الممثلين، وعدم اعتمادها كأيقونات أثناء تلفظها، ولكن فى علاماته المادية باعتبارها مجازا مجاورا، وهذه أهم سمة يتميز بها العرض المسرحي، وهو ما يعرفه البلاغيون بالتبوغرافيا، أى تقديم الشبه على أساس استعارى محض بين التمثيل اللفظى والمشهد الموصوف [٢٩]، كما أن هذه السمة يحيلنا إليها مفهوم الإخراج الجدلى فى

أوراق المسرح الثالث أو الفقير، المعتمد أساسا على البساطة والمباشرة، إضافة إلى كون النص المسرحى يدخل ضمن نظام الأنظمة المشكلة لكلية العرض المسرحى، حسب رأى أوتكار زيك Otkar Zich(٣٠). لهذا، اعتمدنا على معطيات النص المسرحى الأصلى لقراءة العرض المقدم من قبل جمعية أنوار سوس؛ حيث ترمز إشارات العرض المسرحى إلى إشارات أخرى ليست بالضرورة هى ما يرمى إليه المؤلف، لكن ما يرمى إليه سياق العرض الذى هو هنا من نظم المخرج مادام هو رئيس الفريق المسرحى بالمفهوم الدراماتورجى. وهكذا نجد: ربطة العنق، قضبان السجن، السلالم، إبريق الشاى والكؤوس، علاقات ترمى إلى علاقات أخرى (مضاعفات العلامات)؛ إذ يراد لها فى منطوق الإخراج الجدلى التعبير عن آنية اللحظة وراهنيتها، بينما هى على المستوى الأيقونى تجميد الحركة وسكونيتها، إلا أنها فى العرض، وأثناء ظهورها على الخشبة، تتجاوز كونها علامات واقعية بما هى هنا والآن (المغرب)، لتأخذ مداها الدلالى؛ حيث تصبح ربطة العنق دلالة على الوظيفية الاجتماعية لأنطوان الذى رأينا أنه الموظف الصغير، كما أن القضبان رمز للعلاقة البيروقراطية وتراتبية العمل المفروضة على الموظف الصغير الذى لا تنحصر مهمته فى الوظيفة (موظف الثورة) بل ثورة الموظف، كما أن القضبان دلالة أخرى للمصعد المعطل؛ أى عدم الالتحاق، أو العلاقة البيروقراطية وتقليص المراتب، مادامت ثورة الموظف لم تستأنف مهمتها.

٣ ـ ٥

إذن، اقتصاد الدلالة، والإنجاز، يتوخيان قول الشئ المحدد أى مفهوم الاقتصاد السيميائى كما نركز عليه فى هذه القراءة. ولهذا، نجد مفهوم الاقتصاد السيميائى صنواً لمفهوم اقتصاد الدلالة، ما دام العرض المسرحى الذى نحن بصدده يرتبط بالممثل والدور المسند إليه، أى قيامه بمجموعة من الأدوار(٣١).

وهذا الإسناد نعتمد فيه على مفهوم الممثل الذاتى/ الموضوعى الذى نحته يرى فالتروسكى، والذى من خلاله تتحرك جميع حاملات العلامة المسرحية البشرية وغيرها فى سياق التمثيل...(٣٢) الذى هو سياق العرض المنجز. ومن هنا، تتحرك العملية الدلالية بقوة(٣٣)، وهذا ما نقصد باقتصاد الدلالة. ومن خلال هذا، نفهم البعد الثانى للإشارات المسرحية الموظفة هنا؛ حيث ينساب باتجاهها العرض ويتوقف عندها قصد المخرج، خاصة أن الإشارات المسرحية – كما يوضح ذلك أوتكار زيك ـ تتضمن وظيفتين: وظيفة الوصف الفوتوغرافى للشخوص والمكان والفعل، ثم وظيفة الوصف أو المشاركة الدرامية. وحسب العرض المنجز، فإن الوظيفة الثانية هى التى تحضر مادام التركيز هنا اقتصر على اللغة العملية، كما أن الإخراج الجدلى المعتمد فى إنجاز العرض يتم فيه التركيز على الفضاء الخيالى، وهو ما تسميه أوراق المسرح الثالث بالفضاء الثالث. كما رأينا، فإن هذا الفضاء يجمع ما بين الفضاء الدرامى من حيث هو فضاء غير حركى، وهو مجال الخيال وعملية التخيل، ثم الفضاء السينوغرافى، وهو فضاء مرئى يمثل تأطيرا للفضاء الأول. ورغم هذا، فإن نظام اللغة المشار إليه يوحى بتعدد إشاراته، إلا أن العرض ـ كما سبق القول ـ هو الذى أعطاها مميزات وخصائص معينة، هى ما نعتناه بالاقتصاد الدلالى؛ إذ أصبح المتكلم الممثل وتعدد الأدوار المسندة إليه تعبيرا عن المضمون فحسب، ومن ثم يكون الممثل فى «الحركات الاتفاقية التى يقوم بها وتجعله يتسلق السلم الخيالى... وهذه العلامات التى يؤديها تبلغ المتفرج من طبيعة المواضيع الخيالية»(٣٤).

وبهذا التزاوج فى فضائى الدراما والسينوغرافية الملاحظين فى العرض، نستطيع التمييز بين نمطين للمادة المسرحية المقدمة:

ـ النمط الذى تم إنتاجه فى المسرح ← نص العرض.

ـ النمط الذى تم تأليفه من أجل المسرح ← النص المكتوب[٣٥].

والمؤكد أن هذا التوجه الإخراجى للعرض يقترح انتقائية ما، وهو ما يعمل به المشتغلون على سيميائية المسرح مثل كير إيلام[٣٦].

الهوامش :

(١) هاينز مولر، مسرحية ذكريات عن ثورة ترجمة صالح كاظم، مجلة «الكرمل» عدد ٨ سنة ١٩٨٢ من الصفحة ١٢٦ إلى ص ١٤٧.

(٢) عرض مسرحية المهمة المأخوذة عن مسرحية ذكريات عن ثورة، من إنجاز جمعية أنوار سوس بأغادير، من إخراج عبدالقادر عبابو.

(٣) ريشارموند، نصوص المسرح ص: ١٨٩ ـ باريس ١٩٧٧.

(٤) نقترح هذه الافتراضات فى غياب استقصاء ميدانى يعتمد الاستبيان لمعرفة ردود فعل الجمهور، كما تقتضى ذلك نظرية التلقى لدى مدرسة كونستانس، خاصة تجربة ليزر.

(٥) أندرى هيلبو، الوحى الإلهى للكوميديا، ترجمة حسن المنيعى. جريدة «أنوال المغربية».

(٦) قاموس المسرح، باتريس بافيس المطبعة الاجتماعية، باريس ١٩٨٠. ص ١٣٥.

(٧) مداخلة المقدمة تحت عنوان جمالية التواصل للمسرح الثالث باسم المختبر الفنى للمسرح الثالث، سعد الله عبدالمجيد، المسكينى الصغير.

(٨) عن أندرى هيلبو، ترجمة حسن المنيعى، مرجع سابق.

(٩) هاينز مولر ـ جريدة «الشرق الأوسط».

(١٠) محمد مفتاح، استراتيجية الخطاب الشعرى.

(١١) موت دانتون، «مجلة المسرح المصرية».

(١٢) رومان رولان، روبسبير، سلسلة المسرح العالمى، عدد ٨١ سنة، ١٩٧٦، ترجمة عبدالمسيح ستيتى.

(١٣) بيترفايس، ماراصاد ترجمة يسرى خميس، سلسلة المسرح العالمى المصرية.

(١٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح ، ترجمة رئيف كريم، مجلة «كتابات معاصرة» عدد ٩ سنة ١٩٩١، ص ٢٠.

(١٥) نهاد صليحة، مسرح التعازى مجلة «المسرح» العدد ٥ سنة ١٩٨٨، ص ٣٧.

(١٦) بيتر بوجاتيرف ، السيمياء فى المسرح الشعبى، ترجمة مجلة «الآداب الأجنبية»، عدد ٤٥ السنة ١٢، سنة ١٩٨٥.

(١٧) مجلة «الكرمل» ـ مرجع سابق، ص ١٤٠.

(١٨) مجلة «الكرمل» ـ مرجع سابق، ص ١٣٧.

(١٩) مجلة «الكرمل» مرجع سابق، ص ١٤١.

(٢٠) الإشارة هنا إلى التنبؤ بالتحول الذى وقع فى ألمانيا الشرقية، حيث كتبت هذه الدراسة سنة ١٩٨٧ للمرة الأولى وأعيدت كتابتها خلال شهر مارس ١٩٩٢.

(٢١) السيمياء فى المسرح الشعبى، مرجع سابق.

(٢٢) فى المسرح ومكانته الاجتماعية، مجلة «الفكر العربى» عدد ١٤، سنة ١٩٨٠.

(٢٣) ريشارموند، نصوص المسرح، ص ٢٣.

(٢٤) وليم راى، المعنى الأدبى، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون، العراق سنة ١٩٨٧ .

(٢٥) كير إيلام، سيمياء المسرح، مرجع سابق، ص٢٠.

(٢٦) المرجع السابق.

(٢٧) المرجع نفسه.

(٢٨) المرجع نفسه.

(٢٩) المرجع نفسه.

(٣٠) سيمياء المسرح الشعبى، مرجع سابق .

(٣١) كير إيلام، سيمياء المسرح، مرجع سابق ص ٢٠.
(٣٢) المرجع السابق.
(٣٣) المرجع نفسه.
(٣٤) المرجع نفسه.
(٣٥) المرجع نفسه.
(٣٦) المرجع نفسه.

المراجع

-**Les textes de théâtre** - Richard Monod. CEDIC. Paris :1977.
- **Lire le théâtre.** Anne Ubersfeld . Editions sociales . 4 me edition Méssidor
- **Dictionnaire du théâtre.** Patrice Pavis Editions Sociales - Paris: 1980.
- **Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage.** Greimas en coll. avec. Courtès. Paris: Hachette 1979.



التناولات النسائية للسياسة والمسرح*

جيل دولان*

مثلما حققت النساء الكثير فى مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية، حققن الكثير أيضا فى مجال المسرح فى الولايات المتحدة خلال العقدين الماضيين، ومازال ينتظرهن المزيد. وعندما ننظر إلى السبعينيات الآن، بعين التسعينيات، نجدها فترة ولد فيها، وانتشر، المسرح الذى يتوجه إلى المرأة ـ وبالتحديد المسرح «النسائى». ووفقا للحركة السياسية التى خرج منها هذا المسرح، تكونت جماعات مسرح المرأة ـ بتقنياتها الراديكالية ومبادئها الأساسية ـ وتنظمت فى كبرى المراكز الحضرية حول الريف؛ حيث تعددت هذه الجماعات واكتسبت صفة المحلية بما أن مسرحها كان يتوجه مباشرة إلى مؤسسيه.

ربما نتذكر الثمانينيات الآن بوصفها عقدا تخلخلت فيه، ونشلت، أعمال المسرح الجماعى الراديكالى الذى كان ينتمى إلى فترة السبعينيات، كما بدأت فيه النساء ذوات الطموح فى العمل فى المسرح الرسمى على مستوى الاحتراف، وفى الوصول إلى أهدافهن. وأثبتت الكتابات النسائية جدواها بحصول ثلاث كاتبات على جائزة «بوليترز» فى الدراما خلال الثمانينيات، وهن: بث هنلى Beth Henley لمسرحيتها جرائم القلب Crimes of The Heart عام ١٩٨١، ومارشا نورمان Marsha Norman لمسرحيتها (الليل، الأم Night, Mother) عام ١٩٨٣، و وندى واسيرشتاين Wendy Wasserstein لمسرحيتها (مذكرات هايدى The Heidi Chronicles) عام ١٩٨٩. وبعد سنوات عدة من تجاهل الكتابات النسائية، أخذت لجنة تحطيم جائزة بوليترز تلحظ أخيرا هذه المواهب «الجديدة»، ومعها لجنة جوائز تونى التى كرمت وندى واسيرشتاين بمنح مسرحيتها جائزة أفضل

* من كتاب «سياسة المسرح والدراما Politics of Theatre and Drama ed. Greaham Holdemers, New Jark: St. Martin's Press 1992. العنوان الأصلى للمقال Persanal, Political, Polemical: Feminist Approaches to Politics and Theatre

** ترجمة وإعداد نورا أمين معيدة ومترجمة بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون.

مسـرحيـة عام ١٩٨٩، للمرة الأولى فى تاريخ جوائز التأليف المسرحى.

مع ذلك، يستتر خلف نجاح الكتابات النسائية فى المسرح الرسمى، عدد من القضايا السياسية التى ماتلبث أن تدين المجال النسائى والمسرحى؛ فمعظم المسرحيات الحائزة على جوائز لجان التحكيم، وبالتالى واسعة التوزيع وكثيرة التعرض للإخراج المسرحى، يميل إلى الاتجاه المحافظ فى الشكل والمضمون. وعلى سبيل المثال، نجد مسرحية بث هنلى Beth Henley (جرائم القلب rimes of the Heart) بمثابة كوميديا عن عائلة من الجنوب تتغلب فيها الشقيقات الثلاث على نزعاتهن الفردية للحفاظ على الرباط الأسرى بينهن. فى هذا السياق، لاتوجد إلا إشارات قليلة إلى الوضع السياسى العام، أو إلى وضع النساء خارج الطبقة المتوسطة. أما مسرحية مارشانورمان Marsha Norman (الليل، الأم Night, Mother) فقد أثارت خلافا واسعا فى الرأى فى الصحافة النسائية حول اختيار البطلةالمسبق للانتحار، وأسلوب حياتها اليائس والمنعزل عن المجتمع. وتعتبر أحدث المسرحيات الفائزة، وهى مسرحية وندى واسيرشتاين Wendy Wasserstein (مذكرات هايدى The Heidi Chronicles) بمثابة نقد للحركة النسائية من خلال شخصية تدعى الواقعية، فى حين تستغل هذه الصورة لتأمين حريتها الشخصية ذات الطابع الإنسانى. وهكذا، تنطوى إشارة المسرحية إلى الحركة النسائية فى السبعينيات على أنها انتهت ولم يعد لإنجازاتها وجود.

بينما تستعرض مسرحية وندى واسيرشتاين الجماهيرية فكرة موت النسوية، على أحد مسارح برودواى المترفة، يحدث شئ آخر مختلف تماما فى الشوارع المجاورة. فعلى الرغم من أن المسرح النسائى البديل ظل هزيلا، باستثناء بعض الفرق المسرحية المؤسسة منذ زمن طويل، فإن الحركات النسائية الليبرالية والراديكالية فى الولايات المتحدة كانت آخذة فى اكتساب وضع نضالى ما، عضده مبدئيا الهجوم على حقوق المرأة فى الإنجاب، إلى جانب سياستى، ريجان وبوش الرجعيتين.

ومع بداية التسعينيات، بدا المناخ السياسى السائد فى الولايات المتحدة، خاصة فى الخارج فى أوروبا الشرقية، كما لو كان ملائما لإحياء فورة الستينيات، فمع خروج مظاهرات الدفاع عن حق الإجهاض وحماية مرضى الإيدز إلى شوارع الولايات المتحدة، يتساءل المرء عما إذا كان المسرح النسائى ـ أيضا ـ سوف يصبح مرة أخرى ساحة للنضال السياسى.

التأريخ للنسوية والمسرح

علينا أن نعود إلى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات؛ حيث ظهرت الموجة الثانية من الحركة النسائية على إثر حركة الحقوق المدنية وتكوين صوت قوى وحيوى لليسار الجديد، حتى نستوعب إمكان تجديد الراديكالية المسرحية فى التسعينيات. فمنذ نهاية الستينيات، والمناضلون يحاولون مراجعة العلاقات الشخصية داخل المجتمع ونسق القيم الثقافية وفقا لإيديولوجيا أكثر عدلا.

لكن، فى سياق دفاع اليسار عن التحرير العنصرى والاقتصادى، وعن إعادة النظر فى القيم الثقافية، ظلت السياسة الخاصة بالعلاقة بين الجنسين محافظة.

بدأ المسرح النسائى بوصفه إحدى تظاهرات الثقافة النسائية، فعلى مسرح It's a bright to be a woman فى نيويورك ـ وهو من أوائل الفرق المسرحية ـ ظهرت حركة من الوعى السياسى تؤازر ضرورة طرح الحياة الشخصية للمرأة للنقاش. وقد استخدمت هذه الفرقة تقنيات المسرح السياسى ومسرح الشارع ومسرح الغوار، وهى تقنيات مستعارة من المسرح التجريبى ذى التوجه الشرقى الذى تضاعف وجوده فى الولايات المتحدة فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات.

وقد كان ظهور المسرح الحى، والمسرح المفتوح، ومجموعة العرض - مثلا - بمثابة قطيعة مع الأسلوب النفسى الواقعى الذى كان يسيطر على المسارح المحترفة فى الولايات المتحدة. وشكلت هذه الجماعات المسرحية التجريبية تكتلات ثارت على التقسيم السياسى الطبقى: المؤلف/ الممثل/ المخرج، وعلى الفصل بين المتفرجين والمؤدين المقيدين بإطار خشبة المسرح الخارجى (Prosce-nium arch) كذلك، أدى استيراد تقنيات مسرح جروتوفسكى الفقير إلى جانب «مسرح القسوة» لآرتو، وفكرة «التعذيب» لبريشت، إلى تغيير جماليات المسرح التجريبى فى الولايات المتحدة تغييرا جذريا؛ فلم يعد النص مقدسا، بل أصبحت الطقوس والأحداث التلقائية أساسا أوليا للعمل المسرحى، وأخذت القضايا الاجتماعية والسياسة تغذى العروض المسرحية وأشكالها الفنية.

ومع أن أعمال المسرح التجريبى فى هذه الفترة كانت تتعرض لقضايا حيوية تتعلق بالحياة المدنية وتعترض على حرب فيتنام، فإنها لم تسد للمرأة أية خدمات لم يقدمها اليسار من قبل بشكل عام. من هنا، تركت بعض النساء - مثل ميجان تيرى ودوبرتا سكلار - العمل فى المسارح التى كن يستترن فيها وراء المخرج أو المسؤول الرجل، ليؤسسن فرقا مسرحية نسائية خاصة بهن. وهكذا، جددت جماعات المسرح التجريبى النسائى فى الشكل المسرحى من خلال نظريات المسرح الطقسى، كما عدلت فى الفكرة المؤسسة للنوع المسرحى، القائمة على الفصل بين الجمهور والممثلين، وذلك بالجمع بينهم فى حلبة واحدة يتحركون فيها معاً.

من ناحية أخرى، أخذت الحركة النسائية تتقدم إلى الدرجة التى جعلت الجميع ينصاع إلى مطالبها حول وضع المرأة السياسى والاقتصادى فى الطبقة المتوسطة، على الرغم من عدم الالتفات إلى وضع المرأة السوداء والأقليات العرقية الأخرى.

فى الثمانينيات، بدأ المسرح الرسمى يمنح جوائزه الرئيسية للنساء، نتيجة لضغوط الحركة النسائية الليبرالية. ومع ذلك، بدأت الممارسات المسرحية النسائية تتراجع، فى حين شهد هذا العقد بداية النقد النسائى الملتزم ونظريته التى أصبحت شيئا حيويا جدا للعمل النضالى والفكرى فى دائرة المسرح ودراسته الأكاديمية.

النسوية المادية والنظرية النقدية الجديدة

بدأ النقد المسرحى النسائى فى الثمانينيات التعليق على المسرح النسائى ومسرح النساء، فى محاولة للتمييز بين وجهات النظر الإيديولوجية فى الأعمال التى تكتبها النساء. وبناء على خصوصية كتابات المرأة فى بقية المجالات أيضا، بدأ نقاد المسرح ومنظروه يبحثون عن الاختلافات التى تحملها على مستويات الشكل والمضمون والسياق، إذا كانت تنتمى إلى الاتجاه النسائى الليبرالى أو الراديكالى أو المادى.

ويذهب اهتمام النظرية النقدية النسائية المادية إلى أبعد من فنون العرض؛ فهى تأخذ فى اعتبارها الجهاز الفكرى الذى يبدع هذه الصور للجمهور، وعلاقته ببنية الثقافة النابع منها وتقسيم السلطة فيها. أما مسائل خشبة المسرح والإضاءة والديكور والتمثيل والحركة، وكل أشكال العرض المادية، فتأتى فى مرحلة تالية للإبداع الفكرى، لتحدد شكله الفنى ومعناه النهائى. كما تؤكد هذه النظرية أهمية اعتبار المتفرج بوصفه مشاركا فعليا فى العرض المسرحى وفى تكوين معناه.

ووفقا لنظرية العرض المسرحى النسائية المادية، يعتبر وضع المرأة على خشبة المسرح فعلا سياسيا بلا جدال. فوجود امرأة داخل إطار خشبة المسرح فى حين ينظر إليها المشاهدون، يحقق موقفا إيديولوجيا له معنى فى علاقة المشاهد بالمشاهد - بكسر الهاء ثم بفتحها -، خاصة إذا كان جنسه مؤنثا، مما يحمل أيضا مضمونا سياسيا. وتقترح هذه النظرية إعادة النظر فى «بويطيقا»

العرض المسرحى من خلال القيام بمراجعة جذرية للشكل والمضمون، ومحاولة التعبير بشكل كامل عن الذوات النسائية المتنوعة عبر الأجناس والأعراق والطبقات الاجتماعية. وربما نصل بهذا إلى بويطيقا جديدة لا تحتمل الفصل بين الشكل والمضمون، وترى فى فكرة محاكاة الواقع - أو اعتبار المسرح مرآة له - وسيلة لتعضيد هذا الواقع بنقله إلى المسرح وبمحاولة فرض الاتحاد مع الشخوص المسرحية على الجمهور، بل ترى أن هذا المفهوم للمسرح إنما يساعد على حجب الأسباب الإيديولوجية لهذا الواقع، ومعها كل تصور آخر مخالف للواقع الاجتماعى.

وتعتمد النظرية المسرحية النسائية المادية والنقد المنتمى لها على آراء ونظريات فرنسية متنوعة، متعلقة بالتحليل النفسى، مثل آراء ونظريات هيلين سيكسو Helene Cixous وجوليا كريستيفا julia Kristeva ولوس إيريجاراى Luce Irigaray، وكذلك تعتمد على استراتيجيات ديريدا التفكيكية، وتحليل ميشيل فوكو Michel Foucoult للسلطة والجنس، وعلى مراجعات چاك لاكان Jacques Lacan للتحليل النفسى، ونظريات مابعد البنيوية.

من هنا، نرى كيف أن تنوع مصادر هذه النظرية وتعددها يمكن أن يكون قد أبعدها جدا عن التجربة النسائية الشخصية التى كان من المفترض أن تتميز بها هذه النظرية النسائية التى، لذلك، أصبحت محل نقد من الفروع الفكرية النسائية الأخرى، ومحل سخرية فى الثقافة الشعبية، مما أضعف من فعاليتها.

حاولت فرق المسرح الرسمى من ناحيتها أن تستوعب التيار الفكرى النسائى، وتضمنه فى عروضها التى تنتمى إلى سياق ثقافى - أو إلى مؤسسات - محافظ. ومع ذلك، ظل التيار النسائى - أو النسوية - يحمل داخله مقاومة للثقافة السائدة المهيمنة تظهر فى أشكال من المسرح النسائى البديل ونظريته؛ حيث نجد حسا من الغضب والتمرد على السلطة والثقافة السائدة ممتزجا بطابع نضالى.

وختاما، وحتى نوضح هذه النظرية وأفكارها أكثر سوف نسوق مثالين لمسرحيتين نسائيتين، الأولى هى مسرحية: (مذكرات هايدى The Heidi Chronicles) من تأليف وندى واسيرشتاين Wendy Wasserstlein والثانية (عرض ثعبان وينتو الزيتى من مدينة ويجوام) Winetou's snake oil show from wigwam city، من تأليف وإخراج «مسرح المرأة العنكبوت» spider woman Theatre. تعتبر المسرحية الأولى من المسرحيات الرسمية لما بعد النسوية، التى تشوه التاريخ السياسى للنسوية فى الولايات المتحدة من منتصف الستينيات وحتى أواخر الثمانينيات؛ فهى تقلل من شأن المكاسب النسائية الحيوية، وتقمع الغضب النسوى، بل تتضامن مع توقع الثقافة السائدة نهاية «النسوية». ويساعد الشكل الواقعى التقليدى للمسرحية على تأكيد إيديولوچيتها المحافظة. أما المسرحية الثانية، فتستخدم - على عكس الأولى - التقنيات البريختية والطقسية للخروج من حيز الواقعية الإيديولوچى والشكلى الضيق. وتعبر عن الغضب العنصرى تجاه محاولة تحوير الثقافة الأميريكية الهندية لتلائم السياسة المهيمنة، كما تعبر عن إمكانات الذوات النسائية وقدراتها الكامنة.

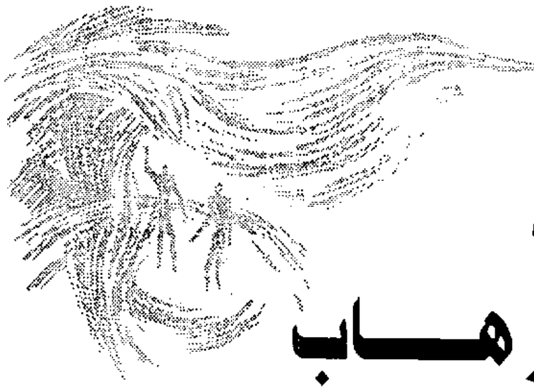
وفقا لنظرية النقد المسرحى النسائى، تظهر «مذكرات هايدى» بوصفها نموذجا للغضب الذى ضل طريقه؛ حيث يقمع النص الأدبى الواقعى الغضب النسوى ولايترك منه إلا فورات متقطعة تهاجم تاريخ الحركة النسائية. إن هذه المسرحية تستخدم النسوية على مستوى المضمون فقط، كما تقمع فى طريقها أيضا الاختلاف الطبقى والعرقى، وتقدم إلى المتفرج الأبيض الوصف الذى يريده لفترة أواخر الثمانينيات. هكذا تفشل الكاتبة فى الوصول إلى جذور القهر فى المجتمع، ولاتدرك إلا فشل المرأة الظاهرى فى تحقيق كل أحلامها كلها.

أما مسرحية فرقة «المرأة العنكبوت»، فلا تتوانى فى التمرد على تهميش المجتمع للمرأة وعلى إجبارها على التكيف معه. فى هذا الإطار، تستخدم المسرحية الكوميديا لتسخر من تقاليد الثقافة السائدة، ولكى تتحدى المتفرجين البيض ـ فالفرقة من النساء السود ـ وتجعلهم يتأملون مسؤوليتهم تجاه الأوضاع التى تعرضها المسرحية. وتخاطر المرأة العنكبوت بجمهورها الليبرالى فى مقابل تقديم رسالة تؤمن بها وتؤسس عليها مسرحها النسائى البديل، فهى ترفض الانتماء للمسمى نفسه الذى يضم كتابات بقية النساء، مثل وندى واسيرشتاين؛ ألا وهو «مسرح النساء»، كما تحفز متفرجيها نحو تأمل الأوضاع السياسية وتغييرها.

هكذا يتضح لنا موقف (مذكرات هايدى) التى تدعى انتماءها للمسرح النسائى فى حين تختلف عنه فى حقيقتها، بما أنها تسهم فى نفاق المتفرجين وثقافتهم المحافظة.

ربما ـ إذن ـ تمثل أعمال فرقة «المرأة العنكبوت» السوداء مستقبل المسرح النسائى فى التسعينيات، عندما يتمرد على (مذكرات هايدى)، ويحل كل تناقضاته، على أمل تحقيق طموحاته لمستقبل المرأة ومسرحها النسائى.





الإرهاب والمسرح الحديث*

جون أور
و دراجان كليك

تقديم :

يكاد يكون من المستحيل أن نعرّف الإرهاب تعريفاً دقيقاً. ولكنه، بعبارات عامة، نوع من العمل العنيف الذى يقصد به إحداث تأثير عام موجه عادة ضد أفراد أو مؤسسات الدولة. ويمكن أن يوجه الإرهاب أيضا ضد شرائح عشوائية من السكان، وهو يهدف فى الأغلب الأعم ليس إلى إيذاء ضحاياه الرئيسيين فحسب، بل كل أولئك الذين يناصرونهم. فعندما يكون هدف الإرهاب هو رجال السلطة، فإنه يعمل على تهديد بناء السلطة بأكمله. أما عندما يكون هدف الإرهاب هو أتباع السلطة، فإنه يعمل على تهديد من كان على شاكلتهم أيضا. وأيا كان القناع الذى يتستر وراءه الإرهاب، فإنه يوجد لتشجيع مؤيديه وتثبيط همم أعدائه، من خلال خلق مناخ من الخوف؛ يصيب الناس بالعجز عن التصرف ويعطى للإرهابى فى الوقت ذاته قدرة على التستر. بيد أن هذا الأمر غالباً ما ينجح فى المدى القصير فقط، إذ إن الإرهابيين يمكن عزلهم عن المجتمع، ويمكن خيانتهم وكشفهم، ويمكن كذلك تجاهلهم من قبل من يطمحون فى كسب تأييدهم. ومن الممكن أيضا أن يقعوا ضحية لإرهاب الدولة ـ بدورهم ـ حيث تحشد الدولة لهم الكثير من الإمكانات، وتطور طرق المراقبة والعقاب والانتقام. وربما توجّه العمليات الإرهابية ضد أعداء يتم اختيارهم داخل جهاز الحكومة، أو ضد أولئك الذين يعتبرون مذنبين بحكم اقترانهم وتعاونهم مع من يعتبره الإرهابيون عدوا لهم. فالبراءة فى نظر معظم الإرهابيين مسأله نسبية، وتعريف التعاون والتواطؤ عندهم واسع مطاط، فعلى سبيل المثال من يُقتل من المارة، أو يصاب بالتشوه فى انفجارات الإرهاب؛ فذلك لأنه ـ حسب منطق الإرهابيين ـ لم يتخذ الاحتياطات الضرورية، أو لأنه تواجد فى المكان غير المناسب فى الوقت غير المناسب.

* فصل من كتاب بالعنوان نفسه، ترجمة **أمين حسين الرباط**، أكاديمية الفنون بالقاهرة.

على هذا النحو، فإن تعريف الإرهاب ليس بالأمر اليسير، وليست هناك مناقشة للإرهاب تخلو من القيمة: فقد يعتبر المقاتل من أجل الحرية، في دولة ما، إرهابياً في دولة أخرى. ولكن ثمة مساحة شيّقة من الاتفاق؛ إذ يلاحظ كثير من المعلقين الطبيعة المسرحية للإرهاب في العالم المعاصر؛ فهو يتضمن نوعاً من الإخراج المسرحي المخطط للأحداث التي تحوّل الجماهير الغافلة إلى متفرجين رغم إرادتهم، وإلى رهائن للمشهد الدامي، وذلك من خلال الاستخدام المتنوع للمتفجرات، واختطاف الطائرات والبشر، وعمليات الاغتيال. ويجرى الدفاع دائماً عن مثل هذه الأحداث في ضوء أهداف سياسية نهائية، كقلب نظام الدولة أو الحكومة أو تغيير سياسة بعينها. وفي الوقت ذاته، يتمثل هدف الإرهابيين المباشر في التحريض على الاعتداءات الغاشمة التي لاتستطيع الجماهير - «المتفرجون» - تجاهلها أو غض الطرف عنها، والتي لابد أن يتجاوب معها أعداء الإرهابي المباشرون من رجال السلطة والمناصب العليا في الدولة المحاصرة بالإرهاب. ليس من قبيل المصادفة أن الإرهاب قد أصبح ظاهرة عالمية في خلال الأعوام العشرين الماضية، بل أصبح جزءاً لايتجزأ من عصر الإلكترونيات السمعية والبصرية، الذى أصبحت فيه المعلومات ممكنة ومتاحة على مستوى العالم؛ حيث تنقل وتعرض فوراً وفي وقت واحد في بلدان مختلفة من شتى أنحاء العالم.

وقد لاحظ المسرح، باهتمام، هذا الحدث المسرحي على ساحة العالم؛ فصنع - بدوره - من مشهد الإرهاب موضوعاً محورياً في الدراما الحديثة المعاصرة. وكانت تلك هي نقطة البداية لهذا «المجلد الضخم». تم تمثيل أعمال العنف على المسرح ضد الممتلكات وضد الأشخاص لأنواع مختلفة من المتفرجين في وقت واحد، أحيانا بقصد التخويف، وأحيانا أخرى بهدف التهديد، ولكن عادة بهدف استفزاز عدو الدولة ودفعه إلى الخوف المضاد غير الشعبي وغير المحبوب. ويبقى دائماً أن نؤكد أن العمل الإرهابي لايمكن تجاهله من قبل المسرح، بل إن مثل هذه الاعتداءات الغاشمة تصبح لاشئ، ضرباً من ضروب العدم، دون تأثيرها المسرحي. إن الاعتداءات الإرهابية تعد بمثابة مزج بين شيئين متناقضين: المشهد والسرِّية. فالإرهابيون يبتغون لأعمالهم أثراً مدوياً متفجراً، على المستوى المجازى والحرفي، ولكنهم في الوقت نفسه يريدون لذواتهم أن تظل في منأى عن الوصول إليها، كما أنهم يريدون لأساليبهم أن تظل من الصعب التنبؤ بها. يجب ألا يعرف أحد أين سيوجهون ضربتهم التالية. فهم يتربصون ويكمنون في الزوايا على أمل أن يضعهم التوقيت والدقة اللتان يتمتعان بهما في قلب المسرح.

وإذا واصلنا هذه الاستعارة، نجد أن الإرهاب يستخدم مسرحاً متحركاً، ممثلوه غالباً غير منظورين، لايمكن رؤيتهم. أما أعداء الإرهاب من رجال الدولة، فإنهم يردون إما بكبح الحدث على أنه واقعة عامة ويردون بإرهاب مضاد، أو بإعطاء صورة رسمية للأحداث، وتحويل الجانب المسرحي بالغ الخطر فيها إلى مجرد مشهد سياسي تحت السيطرة؛ وذلك عندما يواجهون بطوفان من المعلومات العامة.

وعلى هذا النحو، فإن سلطات الدولة ووسائل الإعلام تسعى جاهدة إلى إدارة مشهد الإرهاب مسرحياً، وتجعل من العمل الإرهابي مصدراً للغضب الأخلاقي واسع الانتشار، وتغرق الصحافة ووسائل الإعلام الإلكترونية «بميلودراما» - مسرحية مبالغ فيها - من المعاناة والاستنكار، تستهدف تحويل سلاح الدعاية إلى نحر الإرهابيين، وتقديم تفاصيل مستفيضة، بطريقة مسرحية، عن محاكمات المشتبه فيهم، المقبوض عليهم، ومن ثم تقدمهم إلى المجتمع في صورة وحوش. ترتيباً على ما تقدم، فإنه يبدو أمراً طبيعياً أن تعنى الدراما بالإرهاب، ولاسيما ذلك النوع من الإرهاب المسرحي، وأن تعنى كذلك بالاستجابات المضادة التى تتراوح ما بين الإرهاب المضاد والإدارة المسرحية للمشاهد السياسية.

والإرهاب، فى هذا المقام، يعنى أمرين: «الحدث»، الأشياء التى تقع، و«العملية»؛ أى أن الإرهاب يتكون من العلاقات التى تتطور بين الشخصيات الرئيسية، علاقة ثنائية بين الإرهاب والسلطة من ناحية، وعلاقة ذات ثلاثة أبعاد تجمع بين الدولة والإرهابيين والجمهور، من ناحية أخرى. وفى نهاية الأمر، فإننا ندرك هذا بطرق مختلفة فى كل أنحاء العالم خارج حدود الدولة المعنية. إن رغبة الإرهابيين فى خلق السخط والعنف وإثارة الفزع، على كل تلك المستويات المشار إليها سابقاً، تجعل منهم موضوعاً خصباً للمسرح. أما الإرهاب ـ من حيث هو حدث عام، يتجاوز عالم المسرح ــ فإنه يقع وراء عالم المسرح تماما، إذ إنه نوع من «العرض» الذى يفرض على المتفرجين ـ الجمهور غير الراغب فيه، إنه أيضا حدث بلا سيناريو مكتوب، يمكن أن ينتهى نهاية سيئة، وهو دائما ما ينتهى تلك النهاية. أما النص الدرامى، فإنه يلتقط عناصر وجوانب من هذا الحدث الإرهابى ويعيد طرحها فى الساحة الرسمية للعرض؛ ألا وهى المسرح الحديث.

ومن الضرورى أن نضع هذه العملية فى سياقها التاريخى، فالإرهاب من حيث هو نتاج سرى منظم «لمسرح القسوة».. ربما يكون سمة مستمرة وثابتة لعصرنا الحديث. أما الرعب السياسى، فى جوهره، فإن له تاريخاً طويلاً فى تطور الدولة الحديثة. ما كان للإرهاب أن ينمو ويتطور مطلقاً لولا الرعب المنتشر فى الدولة الحديثة والتعقيدات الناجمة عنه. ونحن نجد فى الدراما الحديثة أن هذا الرعب فى أشكاله المبكرة كان عنصراً مكوناً قوياً وفاعلاً فى التراجيديا فى عصر النهضة، وأنه قد انتقل إلى قوالب مسرحية جديدة ومتنوعة، حتى وصل إلينا فى القرن العشرين. وقد كان تطور الإيديولوجيات السياسية المجردة منذ عام ١٧٨٩ أمراً بالغ الأهمية فى هذا المجال، وقد تتبع عدد من المشاركين فى هذا الكتاب تسلسل هذه الفكرة، ومدى السحر الذى كانت تحتوى عليه فيما يتصل بالمجتمع الحديث.

يضع دانيال چيرولد Daniel Gerould هذا التطور فى منظوره التاريخى السليم، عندما يوضح افتتان الإليزابيثيين Elizabethans وانبهارهم بالرعب بوصفه سلاحاً يمثل سطوة الدولة. وتذكرنا مناقشة چيرولد بأن الرعب لم يكن سلاح الأقوياء دائما فقط، بل إن المركزية المتزايدة للدولة الحديثة قد أضافت إلى الرعب إمكانات جديدة. ويذكرنا انبهار تيمورلنك Tymour Link بكرستوفر مارلو، جاسوس الحكومة، وانبهار رتشارد الثالث بشيكسبير، بأن التراجيديا فى عصر النهضة تمتد بجذورها إلى الرعب المتمثل فى عصر تيودور Tudor، وفى الدولة البريطانية التى كانت لم تزل بعد جنيناً، وبالقدر نفسه فى المدينة الإيطالية التى عاش بها ميكيافيللى. ولكن الاستخدام الإيديولوچى المنظم للرعب يظهر ـ كما يوضح چيرولد ـ بعد ذلك بقرون، مع قيام الثورة الفرنسية.

ذلك هو الأصل الفكرى للرعب المنظم، الذى نطلق عليه اليوم «الإرهاب»: الاستخدام المنظم للرعب فى خدمة العقيدة الكلية. ويبين چيرولد Gerould الانبهار بشخصية روبسبيير Robespierre باعتباره أول منظِّر إيديولوچى للرعب فى مسرحيات چورج بشنر Georg Bûchner فى القرن التاسع عشر، وكذلك شخصية ستانيسلاوا برزيبزيواسكا Stanislawa Przybyszewska فى القرن العشرين، التى ينظر الكاتب المسرحى البولندى إلى بطلها الثائر الفرنسى من منظور يختلف عن منظور ثورة ١٩١٧. وإذا كان الرعب قد لازمنا طيلة فترة الحضارة الأوروبية، فإن الإرهاب ـ النبت الحديث للرعب ـ ظل يلازمنا باستمرار طيلة القرن العشرين، وقد بات الآن ظاهرة عالمية. إنه نتاج عصر الإيديولوچيات التى نظرت إلى الرعب ـ خطأً ـ على أنه أداة يمكن من خلالها التعجيل بالكفاح الثورى. وعندما

ينظر إلى الرعب على أنه أداة لتطوير النضـال، فإن كل المؤشرات تدل على الانهيار المخجل للقيم الثورية.

يجب أن نتـذكـر أن الخط الفـاصل بين الرعب والإرهاب يكون فى بعض الأحـيـان غـاية فى الدقـة. ويتـمـثل هذا فى احـتـقـار مـاركس لنيكايف Nechayev واستخدام جماعته الإرهاب العدمى فى روسيا، وكان هذا أيضا جزءاً من الهجوم على الاستراتيجيات الفوضوية التى كان يمارسها باكونين Bakunin والتى فشلت فى حشد الطبـقـة العـاملة. وعلى الرغم من رفض أتبـاع لينين، بالروح نفسها، الاعتداءات الإرهابية التى كانت تقوم بها الجماعات السرية، فإنهم فى مرحلة متأخرة آمنوا بأن الرعب هو الملجأ الضرورى لصراع الطبقات أثناء الحرب الأهليـة أو الثـورة. وعلى الجـانب الآخـر، نجـد أن البـولشـيـفـيين Bolsheviks ـ رغم رفـضـهم الشـديد الاعتداءات الإرهابية التى لاتميز بين جهة وأخرى، مثل الانفجارات الضخمة والاغتيالات التى قام بها ثوار روسيا الاجتماعيون ـ يعتبرون الرعب «العاقل» المقنّن، واللجوء إلى التهديد باستخدام العنف لإرهاب الناس حتى يبتعدوا عن تأييد الثورة المضادة، أسلحة مشروعة فى صراع الطبـقـات وفى المواقف الثـورية!! وبالمثل، اسـتـخـدم الڤايتكونج Vietcong الرعب فى مناطق معينة فى الحرب الڤيتنامية، برغم أن هذا الرعب لايمكن مقارنته بالرعب الجماهيرى المنظم الذى مارسه الخمـيـر الحـمـر Khmer rouge عندما استولوا على السلطة فى كمبوديا Kampuchia. و إذا ما قارنّا هذا بما يحدث فى الغرب، فإننا نجد أن معظم العمليات الإرهابية الحديثة تبوء بالفشل ولاتحظى بكسب تأييد الجماهير، ومن ثم أصبح الإرهاب غاية فى حد ذاته، كـمـا أن مسـرح عـمليات الإرهاب المحدود يدفع بأهدافه السياسية بعيداً، ويصدم بعنفه من يحتمل أن يتعاطفوا معه.

ولذلك، فإن الإرهاب لايمكن أن ينظر إليه باعتباره الملجأ الأخير لمن فشلوا فى حشد التأييد الشعبى، كما يدعى بعض النّقـاد الليبـراليين. ومن ناحـيـة أخـرى، لانستطيع أن نسقط الإرهاب من حسابنا تماما ونعتبره مجرد ممارسات لمجرمين متـهـورين لاعقيـدة لهم، كـمـا يعتـقـد بعض النقـاد المحافظين. وفى غـضـون ربع القـرن الماضى، لـم تكـن لمعظم أشكال الرعب صلة قـــوية بالانتفاضات الجماهيرية فى أوروبا وأمريكا الشمالية، بل كان الإرهاب هو الملجأ الأخير لأولئك الذين تخلوا عن النضال السياسى بحثاً عن تأييد الجماهير. إن الإرهاب المعاصر فى أسوأ أحواله، وهو ينشأ من اليأس الفاعل والسـاخط أحـيـانا لأولئك الذين لديهم إيمان شـديد بقضاياهم. أما إرهاب الجماعات التى تطلق على نفسها «الجماعات الثورية»، فهو إرهاب غير ثورى بالمرة، وآية ذلك أن تلك الجماعات قد فقدت التأييد الجماهيرى ومنيت بالفشل المستمر فى استعادة هذا التأيـيد، وفى نهاية الأمر فقدت القدرة والإرادة على توليد وتفجير التأييد الشعبى مرة أخرى. فضلا عن هذا، فإن فشل الإرهابيين فى إقناع الناس يزداد نتيجة لتوجيه العنف الذى لامعنى ولامبـرر له، نحو أولئك الذين يفـتـرض اجتذابهم إلى جانب الإرهابيين. والحقيقة أن الغالبية العظمى من الإرهابيين تضع العربة أمام الجواد. إن يأس الإرهابى يأس واع، وهو فى تشدده وتزمته يصبح شخصية شديدة الانفصام السيكولوچى، وشديدة الرغبة فى تدمير الذات. بالإضافة إلى ما سبق، فإن صورة الإرهابى أمام ذاته كشهيد يدافع عن قضية عامة، أو كعميل يسعى إلى إحداث التغيير الراديكالى، تجعله يتصرف كأنه عارض متشنج على مسرح المجتمع العريض.

وفى الوقت ذاته، يصبح نموذجاً هائلاً للشخصية الرئيسية فى الدراما الحديثة، تلك الشخصية المنشقة على الجماعات التى تهدد المجتمع، وربما يصبح صورة أخرى عصرية للشرير فى دراما عصر النهضة أو بطلاً هامشى الدور فى تراجيديا رومانسية.

ولقد أصبحت المعضلة الثورية المتمثلة فى الاختيار بين الإرهاب أو الثورة الجماهيرية ـ بل محاولة تجنب الاختيار بين الاثنين ـ موضوعاً حيوياً فى المسرح السياسى الألمانى. ويستكشف مايكل باترسون Michael Patterson فى مقالته عن إخراج بسكاتور Piscator لأعمال شيللر Schiller جذور الإرهاب، ويحلل الإرهاب الثورى عند برخت Brecht. ويزعم باترسون أن مسرحية شيللر التى ألفها سنة ١٧٨٠ يمكن أن تعتبر أول مسرحية إرهابية فى قائمة المسرحيات الأوروبية، ويعزز هذا الادعاء استخدام بسكاتور الزى الحديث فى إنتاجه لها عام ١٩٢٦. ويأتى الاختيار الرئيسى لخيال بسكاتور ـ من وجهة نظر باترسون ـ فى رسمه شخصية «إسبيجيلبرت» Spiegelberg ـ على أنه شرير العصابة الفوضوية الذى يستخدمه المخرج لاختبار الأهداف الحقيقية لكارل مور Karl Moor الزعيم الذى يحيل اللصوص إلى مجموعة إرهابية. ولاشك أن مقتل الرفيق الشاب على أيدى رفاقه الشيوعيين وبرضائه فى مسرحية برخت السياسية المثيرة للجدل، التى اعتبرها كثير من النقاد عملاً مؤيداً لستالين، لاشك أن مقتل هذا الرفيق يثير تساؤلاً ضخماً حول مدى عقلانية الرعب. وتستكشف المسرحية الحد الفاصل المتحرك بين الرعب والإرهاب، فى إطار الحزب الشيوعى فى الثلاثينيات من هذا القرن.

ينظر لادو كرالج Lado Kralj إلى بعد مختلف من أبعاد المسرح الألمانى، وهو الحركة التعبيرية قبل الحرب وبعدها، ويكشف عن رؤيا ورغبة يائسة (ذات نغمات رومانسية ومسيحية عالية) نحو فجر جديد فى المجتمع الحديث، ويتمخض هذا عن إحساس إرهابى جديد. ويأتى التحول العالمى، من الرؤيا الدينية إلى العدمية، من خلال تأثير نيتشه Nietzsche القوى، بالإضافة إلى تمزيق أوصال المجتمع البورجوازى، ثم من خلال «ثورة العقل» التى تريد أن تحقق نتائج فعلية. ومن الأشكال الجوهرية لتمرد الأفراد الفوضوى فى مجال الحركة التعبيرية قتل الآباء باعتباره عملاً سياسياً، ويتجلى هذا الموضوع ـ قتل الآباء ـ رغم بشاعته وقسوته فى المسرحيات الأساسية لكل من رينهارد سورج Reinhard Sorgeوولتر هازنكلافر Walter Hasenclaver وآرنولت برونين Arnolt Bronnen. أما الموضوع التالى، فهو موضوع الثورة الجماعية الذى يعرض لتجربة ثورة ١٩١٨ القريبة فى أعمال أيرنست تولر Ernest Toller وجورج كيزر Georg Kaiser. ويرى كرالج فى هذا الاتجاه حركة جادة نحو يوتوبيا جماعية، ولكنها لم يقدر لها الاستمرار إذ قوّضها دور القائد «الكارزمى» الملهم الذى يرعب ويدمر أولئك الذين يسعى لتجسيد دورهم، بدعوى أنه صانع لعالم جديد.

ولقد أصبح الإرهاب ظاهرة منظمة واسعة الانتشار فى الحقبة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية، وقد ظهر بين جماعات فشلت فى الوصول إلى السلطة السياسية. وحقيقة الأمر، أن ظاهرة الإرهاب تلك صارت بارزة واضحة للعيان أثناء حرب الجزائر، وتصاعد الحرب الفيتنامية والصراع العربى الإسرائيلى فى منطقة الشرق الأوسط. وجدير بالذكر أن أول مجموعة إرهابية كبيرة تظهر على أرض أوروبية فى تلك الفترة كانت «منظمة الجيش السرى» التى خاضت حرباً سرية ضد الثوار الجزائريين، و«جبهة التحرير الوطنى» على أرض فرنسية التى حاولت اغتيال شارل ديجول وزعزعة استقرار الجمهورية الخامسة. أما الظاهرة التاريخية الكبرى الأخرى التى وقعت فى فرنسا، وكانت حاسمة فى تطويرها وتنميتها الإرهاب، فهى أحداث مايو ١٩٦٨.

على الجانب الآخر ينظر كل من عايدة هوزيك Aida Hozic ودراجان كليك Dragan Klaic إلى النتائج المختلفة التى أسفرت عنها تلك الفترة المعقدة والمؤثرة من الناحية السياسية، ومن وجهة نظر الدراما اليوغسلافية

المعاصرة. فتثير هوزيك نقاطاً عدة حيوية بالنسبة إلى الإرهاب المعاصر، وهى نقاط يجب ألا نبالغ فى تأكيدها. مثال ذلك أنها ترى فى الإرهاب ظاهرة متنامية تمر بتغييرات تاريخية. وعندما يفشل الإرهاب فى بلوغ الدعاية التى يصبو إليها، فإنه يلجأ إلى تصعيد أعماله من التهديد أو اختطاف الضحايا إلى تفجير القنابل والقتل، وتعتمد قدرته على خلق التأثير المسرحى على استقبال الأحداث من قبل الجماهير والأهمية التى توليها السلطات لهذه الأحداث. إن السلطات الحكومية هى التى تقرر هل تحول طبيعة الإرهاب الذى يقع خارج نطاق المسرح إلى مشهد مقرر، يتزايد جمهوره من خلال الإعلام وتتسع دوائر مشاهديه. وهكذا، تستطيع السلطات أن تغير من الأثر المسرحى الذى يحاول الإرهاب خلقه لدى الجماهير. وتتابع هوزك فى مقالتها المهمة تصاعد الإرهاب فى أوروبا الغربية فى أوائل السبعينيات، فى ضوء العنف المتزايد وفى ضوء الاستجابة المضادة للإعلام والدعاية من قبل الدولة. وهى تختتم مقالها قائلة: إن معنى الإرهاب لم يكن قط معنى سوياً مستقيماً، بل إنه ظاهرة معقدة، تحمل أفعالها رسائل مختلفة، لمجموعات مختلفة من الناس.

أما كليك، فإنه يركز عن قرب على التطور الإيديولوجى لمفهوم الإرهاب، وينظر إلى العقدين التاليين لعام ١٩٦٨ على أنهما أسوأ فترة فى الثقافة الأوروبية. فبعد أن تبخرت حالة الفرحة الغامرة فى بداية عام ١٩٦٨، بدأ ظهور الإرهاب؛ بدأ الإرهابيون المثاليون الجدد يتحولون إلى عالم الخيال والأحلام، فهم «آخر المؤمنين بأحلام لا يريد أحد أن يأخذها على محمل الجد».

ويعتبر الكاتب المسرحى اليوغسلافى دوسان جوفانوفك Dusan Jovanovic من أبرز من علقوا على انتشار التمرد وتحوله إلى سخط يدمر ذاته ويهزم نفسه. ويتناول كليك العناصر المختلفة فى أعمال جوفانوفك بالتحليل، خاصة عناصر تدمير الذات والسلوك المسرحى شديد الوعى بذاته، التى أثمرت وطوّعت شكلاً درامياً جديداً من التزاوج غير المحتمل بين الإرهاب والعيش فى عالم أحلام مثالى. ففى مسرحية (تلوث الهواء) ١٩٧١ ـ ١٩٧٢، يعرض المؤلف ثورة داخل قصر على مسرح تقليدى، يتحول فيما بعد إلى أحد «كوميونات» الطليعة، كمثال على مدينة أحلام أصابها الجنون فتتحول إلى أحد معسكرات الاعتقال المصغرة، تقيم المتاريس فى مواجهة السلطات المعادية الموجودة خارج معسكر الاعتقال. ويعالج جوفانوفك فى مسرحياته التالية موضوع جهاز الدولة العقائدى الذى يهزم الآمال والطموحات المثالية، كما يتناول الدوافع غير الرشيدة لأتباع ذلك الجهاز الذى يقوض الرغبة المثالية فى المنطق.

إذا نظرنا إلى الإرهاب على أنه خارج نطاق المسرح، واعتبرناه شكلاً من أشكال الدراما الاجتماعية، فإننا نواجه سؤالاً حيوياً: ما القالب الدرامى الذى ينبغى أن يتخذه على خشبة المسرح؟ كيف يحول المرء شيئاً يحمل بذور المسرح فى أعماقه، كالإرهاب، إلى مسرح حقيقى؟ يقول جون أور John Orr إن إحدى نقاط الجذب فى الإرهاب، من وجهة نظر الكاتب المسرحى، هى الأثر الدرامى الذى يمكن أن يكون مباشراً ومثيراً للمشاعر والأصداء الواسعة فى آن. وبصفة خاصة، يمثل الهجوم العنيف على الدولة تحدياً مباشراً لكتّاب المسرح السياسى. ومع هذا، فإن أكثر كتّاب المسرح فاعلية وتأثيراً هم أولئك الذين يتسنى لهم المزج بين مباشرة الحدث وبعد المسافة الذى يتحقق من خلال التقنيات المسرحية التى تختلف اختلافاً كبيراً عن تقنيات الأفلام الوثائقية والتحقيقات الصحفية التى تقدمها وسائل الإعلام. ويظهر استخدام داريو فو Dario Fo عنصر «الفارس Farce »، وكذلك استخدام جنيت Genette هامبتون Hampton وسوينكا Soyinka عنصر التراجيديا الكوميدية، سخافات

ومهازل الموقف الإرهابى من ناحية، كما يظهر ضعف وسقوط أولئك المتورطين فى تلك المهازل. أما المسرحيات التاريخية لبوند Bond وبرنتون Brenton، فهى تلجأ إلى استخدام المسافة الزمنية لتوليد المنظور السياسى، وهى تحتاج إلى تقويم نقدى لاستخدامها أساليب بريخت الفنية فى «التغريب» وإحداث المؤثرات الجماعية. من ناحية أخرى، فإن «مسرحيات الإرهاب المعاصر» تلتزم التزاماً شديداً بأعراف المسرح الطبيعى، وتقترب اقتراباً شديدا من الموضوع، فتصبح ذات طابع ميلودرامى، فضلاً عن إغراقها فى العواطف.

أما المقالات التى يقدمها ريتشارد بون Richard Boonوديفيد رابيه David Rabey، فإنها تؤكد الدور المحورى الذى لعبه الإرهاب لإعادة الحيوية إلى المسرح البريطانى فى السبعينيات من هذا القرن. ويتوفر بون على دراسة أعمال هوارد برنتون Howard Brenton دراسة متأنية، ويحدد جذور أعماله بأنها مستمدة من مشاهد المواقف عام ١٩٦٨، علماً بأن هوارد برنتسون هو من كتّاب المسرح البارزين فى هذه الحقبة. ويحمل البطل الإرهابى لمسرحيات برنتون المبكرة تأثير الموقف، ولكن برنتون يرفض البطل الإرهابى فى مسرحيته (الروعة)؛ حيث يتجه إلى التيار الرئيسى للمسرح، متخلياً عن مسرح المعارضة. فهو على خلاف أعماله الأخيرة يسمح للبطل بأن يسيطر على الحدث، رغم رفض المؤلف له سياسياً. وجدير بالذكر أن برنتون يتجاهل التاريخ، ويعتبره معادياً «لمجتمع المواقف» فى أعماله المبكرة، ولكنه فى أعماله المتأخرة يصر على الحاجة إلى مواجهة التاريخ والتعلم من الماضى.

أما رابيه، فإنه يتناول صور الإرهاب فى الدراما البريطانية فى السبعينيات والثمانينيات بصورة عامة، وهو يوسع مجال المشكلة التى يثيرها برنتون فى مسرحيته (الروعة)، وهى مشكلة البطل الإرهابى ومدى تكامله مع شبكة إرهابية واسعة أو انفصاله نهائيا عنها. ومن ثم، فإن رابيه ينظر إلى مشاكل الانفصال والالتزام فى داخل الخلية الإرهابية، ويقوم بدراسة وفحص مسرحية بوند المسماة (العوالم)، ومسرحية (الأحلام الحقيقية) لمؤلفها جريفيثز Griffiths، ومسرحية (فأر فى الجمجمة)، تأليف هتشنسون Hutchenson، ومسرحية (أوراق اعتماد متعاطف) لهوارد باركر Howard Barker، ثم أخيراً مسرحية (هذا الخير الذى يجمعنا) للمؤلف نفسه. ويزعم رابيه أن مفهوم الشبكة الإرهابية التخريبية الجماعى يتعارض والعظمة والسمو التقليديين للبطل الدرامى الوحيد، والانقسام الذى يقع بين العامة والخاصة نتيجة لتقاليد البطولة.

تركز مارى كارين داهل Mary Karen Dahl على الصورة الدرامية للإرهابى بدرجة أقل، بينما تركز بدرجة أكبر على الاستجابة الدرامية لإرهاب الدولة فى العالم المعاصر. وهى تنظر إلى المسرح العالمى من اتجاهات مختلفة، باعتباره بؤرة المقاومة لإرهاب الدولة؛ فهو بوصفه شكلاً من أشكال الفن، يمثل حدثاً جماهيرياً وجماعياً. إن المشاهدين من جمهور المسرح يستطيعون أن يستشعروا المقاومة الجماعية للإرهاب بغض النظر عن كونهم من ضحاياه أم لا، وبغض النظر أيضاً عن كونهم يعيشون فى تلك الدولة التى تتعرض المسرحية للإرهاب فيها أم لا. وتعترض مارى داهل على الجماهير التلقائية التى تذهب إلى مسرح المعارضة الذى يعرض قيماً مصطنعة وغير حقيقية تحاول الدولة خلقها من خلال التهديد والخوف. إن المسرح فى الدولة التى يحكمها الرعب والإرهاب يعد أحد المستودعات القليلة للقيم الجماعية الأصيلة، ويعد أيضاً شكلاً أصيلاً من أشكال التحدى الإنسانى.

من العجيب أن من ملامح الإرهاب المعاصر فى الغرب، تزايد أعداد النساء اللاتى يتورطن فى الجماعات الإرهابية الصغيرة، ويشاركن فى التخطيط والتنفيذ للعمليات الإرهابية. وقد أدى هذا، بدوره، إلى استجابة

كتّاب المسرح من النساء، مثل آن دفلن Anne Devlin، وكاريل تشرشل Caryl Churchill وفرانكا ريم Franca Rame لملاحظة هذه الظاهرة. تشير سوزان جرين هالج Suzanne Green Halgh في معرض مناقشتها القوية دور المرأة الإرهابية في الدراما المعاصرة قضية الجنس (من حيث التذكير والتأنيث في اللغة)، أو قضية «الجنس اللغوى» بوصفها قضية أساسية. فهى تنظر إلى الأسلوب الذى يتولد عنه الرعب والإرهاب بواسطة اللغة، والصور الخيالية، والأحداث، وتوزيع أدوار الذكور والإناث. وهى تسارع برفض فكرة إن النساء اللاتى يتورطن فى الإرهاب يتم تصويرهن على أنهن «رموز للإرهاب»، وهى تقول بأن الإرهاب يقدم مجالاً للتحدى؛ حيث يمكن تصوير أدوار بالغة التعقيد فى المجتمعات الغربية، وأن هذا يعطى مصداقاً للنظريات النسائية الحديثة عن «مسرح الأمومة Maternal Theatre».

وفى النهاية، يمكننا القول بأن الإرهاب وثيق الصلة بالدراما، لسببين: أولهما ـ كما سبق أن أكدنا ـ الطابع المسرحى العنيف والموحى بالموت الذى يحيط بالإرهاب، والذى لابد أن يجذب رجالات المسرح. أما السبب الثانى، فهو أن الإرهاب ـ شأنه شأن «المعاصرة» ذاتها ـ قد صار قدرنا، وهو قدر أهون وبديل أسهل من إخضاع كل شئ لحكم العقل أو «الترشيد» الذى يحدثنا عنه ماكس فبر Max Weber وتيودر أدورنو Theodor Adorno وجورجن هابرماس Jurgen Habermas وآخرون. وهو أمر محورى لفهم العالم الصناعى المتقدم: أن نخضع كل شئ لحكم العقل والترشيد. أما الإرهاب، فهو تحد لحكم العقل والترشيد، وهو شكل من أشكال التخلص من السحر والافتتان بتلك الظاهرة المعقدة التى يسميها ڤبر بسذاجة بظاهرة «الكاريزما» أو «القيادة الملهمة». إن الإرهاب يثير الفوضى واللاعقلانية والفزع وعدم القدرة على التنبؤ بما يمكن أن يحدث فى مواجهة النظام، والرشد والعقل والوضوح، وهى كلها جوانب لتجربة فنية يحاول كتّاب الدراما المحدثون الإمساك بها، وتصويرها فى أعمالهم منذ عهد «الرمزيين Symbolists». ليس للإرهاب قادة عظام ولا رموز حقيقية، وإن كان له ميثولوجيا وأساطير خاصة به، أو بالأحرى هناك أنماط لشخصية الإرهابى، ومناظر تفرض علينا فرضاً، وأنماط لقرارات معينة تشكل دراما العنف السياسى. قد يصل بعض الإرهابيين إلى الشهرة، ولكنها شهرة سيئة سرعان ما تنسى. إن الإرهاب شئ ثقيل بغيض، ولكنه سوف يستمر بوصفه ملجأ أخيراً للعنف والتحرر من الأوهام، وهو قادر على شن حرب على نطاق ضيق. إنه نوع من المرض الجرثومى الذى اعتدناه وألفناه، فأصبح شيئا عاديا، ومن الممكن السيطرة عليه؛ ولكن من المستحيل القضاء عليه تماما. لقد أصبح الإرهاب مشهداً ثابتاً ـ وإن جاء على فترات ـ فى وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة، ولكنه ـ فى النهاية ـ لا يحقق إلا القليل، فيما عدا خلق حدث مسرحى مقتضب سرعان ما يتوارى أثره.

●

متابعات

- □ الوعى بالمكان ودلالاته .
- □ قراءة فى كتاب الرواية و التراث السردى.
- □ التشكيل الدال..
  قراءة فى «إشراقات» رفعت سلام.

الوعى بالمكان ودلالاته

فى قصص «محمد العمرى»

شاكر عبد الحميد

«عدوت بين الماء والغيمة
بين الحلم .. واليقظة
مسلوب الرشَدْ
ومذ خرجتُ من بلادى .. لم أعُدْ ..»
(أحمد عبد المعطى حجازى ، طردية)

مقدمة :

يستخدم الشعراء والقصاصون وغيرهم من الفنانين والمبدعين الصور الخاصة بالمكان من أجل إثارة أو تكوين حالات نفسية خاصة داخلنا . فالفن ـ كما يؤكد بعض الباحثين المعاصرين فى سيكولوجية الفن ـ بطبيعته مكانى ، وهو مثله فى ذلك مثل الحياة يتطلب مكانا معينا يصبح ساحة للأحداث ؛ مكانا يمكن تقديم التفاصيل والأحداث والصور والشخصيات فيه ، ومن خلاله ؛ مكانا يمكن أن يصبح ساحةً لتصوير الواقع ، أو إعادة إنتاجه فنياً ، أو لإنتاج الأحداث الخيالية الخاصة التى يتطلبها العمل الفنى فيه . فالرواية التاريخية ، مثلا ، ليست مجرد رواية تتعامل مع فترة زمنية ماضية ، لكنها أيضا رواية يقوم من خلالها المبدع بإعادة البناء والإنتاج لواقع ما ، فى مكان ما ، فى زمان ما ، بطريقة ما ، تؤكد على نحو بارز تلك العلاقة التفاعلية الخاصة التى نشأت بين الإنسان والمكان .

لقد عرف بعض الباحثين ، أمثال ستوكولز Sto-koles وشوماخر Schomacher عام ١٩٨٨ المكان باعتباره السياق الجغرافى والمعمارى للسلوك . فهو ـ أى المكان ـ يشير إلى حيز ما يحيط بالإنسان ويطلق عل. هذا الإنسان اسما . وهذا المكان لابد أن يتـ. بصفات محددة ومحسوسة، برغم أنّه أصلا تجريد ؛ أ. فكرة عقلية مجردة . وإلى هذا المكان تتم نـ.ـة ـ أو ربط ـ بعض المعانى الاجتماعية والشخصية

مـن خـلال الاسـتـخـدام المتـكـرر لهـذه الصـفـات والمعـاني[١].

معنى ذلك ، أن أى مكان لابد له من مجموعة من الخصائص الفيزيقية ـ أو الطبيعية ـ المميزة (كالمساحة والتضاريس والمناخ .. إلخ) ، لكن هذه الخصائص الطبيعية هى فقط بمثابة الشرط الضرورى لكنها ليست شرطا كافيا ـ كما يقول المناطقة ـ فلابد من وجود الإطار الخاص بالعلاقة والمعنى والانتماء ، وهو الإطار الذى يخلعه الشخص على المكان ، فينسبه إلى نفسه وينسب نفسه إليه . فالمكان، إذن ، إضافة إلى خصائصه الطبيعية والجغرافية المميزة، لابد أن ينظر إليه على أنه تكوينات أو بنى أو حالات معرفية ووجدانية ، تكون موجودة لدى الأفراد والجماعات، وتسهم على نحو واضح فى تحقيق إحساسهم بالهوية الفردية والجماعية، وفى استمرارية وجود هذا الإحساس لديهم[٢] .

يبدو اهتمام محمد عبد السلام العمرى «بالمكان» على نحو واضح فى جميع أعماله القصصية ، ويتجلى ذلك لديه بدرجات متفاوتة تتراوح من تضمين المكان فى عناوين بعض القصص (مثل : «المساحة الخالية»، «المدن الجديدة»، «رائحة البلاد البعيدة»، و «طريق الكفار»، «وبر الخيام» و«غناء أرواح القبور» ، ضمن مجموعة (شمس بيضاء) ومثل : «صمت الرمل» ، و «النصب التذكارى» و «الصحارى وضيق الأمكنة»، ضمن مجموعة (إكليل من الزهور)، إلى الاهتمام بالمكان بأبعاده الجغرافية والرمزية والتعبيرية،كما سيتضح ذلك خلال هذه الدراسة .

أولا : أنواع المكان :

يستخدم المعماريون وغيرهم من مصممى المدن والمبانى تعبير الإحساس بالمكان Sense of Place لوصف تلك القدرة التى يمتلكها مكان معين على إحداث واستحضار معان مشتركة ، لكنها تتسم بالخصوصية فى الوقت نفسه ، ويتم هذا من خلال النشر أو العرض لعناصر فيزيقية (أى طبيعية) معينة ، تستدعى بدورها مجموعة ثرية من الأفكار والمشاعر والتداعيات. ونحن نفترض أنه ليست كل البيئات الطبيعية التى نقطنها هى أماكن ذات معنى؛ فقد قارن أحد الباحثين وهو ريلف Relph عام ١٩٧٦ بين فكرة الإحساس بالمكان ، وفكرة فقدان الإحساس بالمكان Place lessness ؛ ففى عدد من المدن المعاصرة فى عالمنا اليوم ، أدى الاستغراق فى عمليات تقنين العناصر ، وتجانس وحدات وأشكال البناء، وتزايد الحاجة إلى إسكان أعداد كبيرة متزايدة من البشر، إلى اختفاء الملامح المحلية والخصال الفريدة المميزة للمكان ، التى يمكن من خلالها المقارنة بين شعب وشعب آخر، أو بين جماعة بشرية وجماعة أخرى. ويقول بعض الباحثين إن ذلك قد أدى إلى فقدان الإحساس بالمكان فى حالات كثيرة ، وقد أدى التدمير لما أطلقت عليه سبيفاك Spivack اسم «أماكن الأنماط الدولية» Archetypical Places (مستخدمة تعبير المحلل النفسى المشهور كارل جوستاف يونج)، وهى الأماكن التى تعضّد تكامل الأسرة والمجتمع والهوية الفردية والقومية ، أدى ذلك ـ كما يقول بعض الباحثين ـ إلى تزايد الاضطراب فى السلوك الاجتماعى وفقدان الشعور بالأمان أو حسن الحال . إن ما يكمن فى المكان الفريد المتميز هو تلك الخصائص التى تعمل على تنشيط التعبيرات الرمزية عن الذات وعن ذكريات هذه الذات وطموحاتها وخيالاتها .

وبالنظر فى مجموعتى (شمس بيضاء)[٣] و(إكليل من الزهور)[٤] للقاص محمد العمرى، يمكننا أن نكتشف أن الأماكن التى استأثرت باهتمامه إيجابا أو سلبا كانت هى الأماكن التالية :

١- البيوت القديمة :

ويظهر هذا النمط من الأماكن على نحو خاص فى قصة «المساحة الخالية» [مجموعة (شمس بيضاء)] ؛

حيث يهتم الكاتب بتصوير خصائص البيوت القديمة التى أخنى عليها الدهر فيقول:

«بخشب الباب من الخارج ملمس خشن .. ونتوءات بارزة وبثور غائرة ، وبين كل لوح ولوح فاصل صغير ملتحم من أعلى ، منفرج من أسفل بغير انتظام ، والسطح الخارجى متعدد التعاريج».

ويقول أيضا:

«والمكان عليه طبقة كبيرة من ترسبات أتربة تتدلى منه خيوط العناكب».

وأيضا:

«تتوه الرؤى متداخلة فى غبشة ظلام المكان الواسع المطل على شارع ضيق مملوء بالذباب والقاذورات ... الإضاءة المنبعثة من المصباح لاتبدد ظلام المكان .. فالإضاءة نفسها مخنوقة».

يمثل قدم المكان فى هذه القصة وفى قصص أخرى غيرها، لدى هذا الكاتب، وسيلة للتعبير عن إحساسه بتسرب الزمن وضياعه منه ومنا، وتبدد العمر وانقضائه السريع، لديه ولدينا، فيصاحب مرور العمر وتقدمه بلى المكان وقدمه؛ حيث ينتشر فيه الذباب والعناكب، والقاذورات، فى جو كابوسى خانق قاتم يسيطر على المكان؛ فالأبواب متآكلة، والنوافذ مهترئة، والأرضيات باهتة سوداء يتراكم فوقها التراب. وهناك مايشى بأن هذا المكان الموضوعى محدد الخصائص هو المقابل الخارجى الموضوعى لهذا المكان الداخلى الذى بددته يد الزمن : مكان الذاكرة التى أصبحت خرابا (بلامداخل ولا أبواب)، ومكان الحلم الذى أصبح كابوسا، ومكان الأمل الذى أصبح كارثة، أوكما يقول الكاتب فى هذه القصة: «فلما تعددت الهموم وتباريح الاستشفاف المؤرق والركض خلف الأحلام فقدت الذاكرة وتاهت الأبواب». وبرغم مافى هذه الفقرة من إنشائية واضحة، فإنها تلخص جوهر هذه القصة الذى أراد الكاتب التعبير عنه.

تحضر فى قصة «المساحة الخالية» تعبيرات كثيرة تصور الخصائص الجغرافية للمكان، لكن هذه الخصائص لا يمكن فصلها لديه عن الخصائص النفسية، فنجد التعبيرات الخاصة عن الارتفاعات والانخفاضات، عن الثبات والحركة، عن التعرج والتوازى والتقابل والاشتراك، فهناك أماكن مرتفعة وأماكن منخفضة ، وأماكن ثابتة ، وأماكن متحركة ، وأماكن غامضة ، وأماكن واضحة ، أماكن محببة وأماكن كريهة، هناك حجرات ومكاتب وبيوت . وعلاقة الشخصية بالمكان هنا هى علاقة خوف وكراهية ، فالشخصية هنا تكره الأماكن الضيقة القذرة المقيدة للحركة والقاتلة للحرية ، فهذه الأماكن تصاحبها ذاكرة مقيدة وأحلام مخنوقة . والقصة أقرب إلى أجواء الكوابيس ، فالمكان خانق يحاصر الوعى ، ولا يفتح أمامه نافذة يتسرب منها الضوء.

٢- البيوت الحديثة :

يظهر هذا النمط من الأماكن بوجه خاص فى قصة «درجة الغليان» [مجموعة (شمس بيضاء)]، وهى قصة عن الحصار والفوضى والقهر واختلاط المعايير وزحف الظلمة والتخلف على حساب النور والتقدم . فالمنزل الذى يقيم فيه المثقف المعروف بطل هذه القصة محصور بين المطافئ ومخزن أنابيب البوتاجاز خلف نادى النصر! وإضافة إلى هذه الفوضى فى تخطيط المبانى والمنشآت والمرافق، هناك ذلك التجاوز المعروف فى وطننا الآن لكل القوانين واللوائح والقيم ؛ فعندما ذهب الراوى باعتباره مهندسا معمارياً أو مقاولاً إلى بيت الكاتب ليعاين المشكلة التى يعانى منها، وجد فى الجهة التى حددها له باعتبارها جوهر المشكلة:

«بلكونة مقفلة بالخشب والزجاج تغطيها سيول القطران المنسابة من أعلى السطح .. المنزل مرتفع يحتوى على عشرة طوابق.. صاحبه تخطى كل العقبات وارتفع .. ونسى فى سرعة العدو أن يخصص مساحة للمصعد».

كما وجد أن هذا القطران المنسكب من أعلى السطح قد «أحكم قبضته على الكتب وعلى أرضية الشقة».. حدث ذلك عندما فكر هذا الكاتب المثقف المعروف فى إضافة مساحة البلكونة إلى الشقة ، فالشقة التى يعيش فيها ضيقة وكتبه كثيرة ، وعندما أصبحت البلكونة هى المكتبة تدفقت قطرات القطران على الكتب وأغرقتها، ومن هذا المكان القاتم يشاهد الراوى البيوت الأخرى الحديثة ويصفها بكراهية واضحة:

«كانت كل أسطح المنازل المجاورة بادية أسفلنا، كانت مملوءة بالقاذورات وعلب العصير الفارغة وبقايا البناء من كتل الخرسانة والطوب والحديد وبراميل القطران».

والقصة فيها كثير من المعانى الرمزية التى تشير إلى الحصار الذى يحيط بالمثقفين، سواء داخل بيوتهم أو خارجها، ومنها ما يشير إلى أن الظلمة التى يرمز إليها القطران المتزايد على الكتب توشك أن تكون عامة، فالراوى عندما يعود إلى بيته يجد قطرات القطران تتسرب إلى كتبه هو أيضا، واللون الأسود (القطران) فى هذه القصة يرمز إلى الظلمة والشر والموت، إلى العار، واليأس، والتدمير ... إلخ.

٣ ـ المدن الجديدة :

فى مجموعة (شمس بيضاء) قصة بهذا العنوان: «المدن الجديدة» ، وفيها تصوير لحالة ازدحام الشوارع بالسيارات العامة والخاصة، ولافتقاد الناس المعايير الإنسانية والسلوك المتحضر، ولازدحام وسائل المواصلات العامة بالناس، ولانجراحات النفوس والأجساد البشرية وامتهانها المتكرر فيها، ولانهيار القيم وانقلاب المعايير، واختلاط الحابل بالنابل وفقدان الإنسان آدميته طوعا أو كرهاً. وفى القصة دعوة إلى التمرد والمقاومة وقهر الخوف الذى يشلّ الوعى والتفكير والسلوك... وفى القصة مشاهد عنيفة متتالية تبدأ بإنزال أربعة من البلطجية وضربهم سائق الأتوبيس وإذلاله بشكل عنيف ثم قيامهم بإنزال الركاب وصفّهم فى طابور طويل أضافوا إليه ركاب السيارات الخاصة أيضا بعد إنزالهم من سياراتهم، مما يشير إلى أن الشر حين يجىء يكون عاما لا يفرق بين غنى وفقير. يقول الكاتب عن الناس الذين اصطفوا فى هذا الطابور الطويل إنهم بدوا «فى الغبشة كجنود أسرى مهزومين وذليلين، هدهم التعب ونال منهم المشوار الطويل» ، وفى هذا الطابور كان الناس، برغم الإذلال والمهانة، «غير قلقين، وأنهم لا يتكلمون ولا يتساءلون». كان الراوى هو الوحيد الذى تمرد على هذا الانصياع وهذه المسايرة وهذا الخضوع الذليل لسطوة القهر والإرهاب، فقد رفض أن ينتظم فى طابور الخائفين، بل إنه عندما هرب وضمن سلامته عاد مرة أخرى إلى ذلك الطابور حيث كان الكل ما زال «منكس الرأس، الشفاه مرتخية، والعيون شمعية» ، اصطدم بالبلطجية وسحب بعض الصحف التى يحملها أفراد الطابور وأشعلها وأشعل بعض السيارات أيضا، «ومع اشتداد اندلاع النيران تفككت الأجساد وانداح الغراء اللاصق، واختلجت الأعين واهتزت الرؤوس المطأطئة». والقصة فيها أبعاد رمزية مسطحة ـ إن لم نقل مستهلكة ـ ففكرة الطابور أصبحت تعنى مباشرة الانتظام والطاعة والخضوع والقوالب الجامدة وعدم التمرد أو التفرد أو السعى نحو الاختلاف، وفكرة النار تشير مباشرة إلى التطهير والخلاص والتمرد والحرية. لكن أهمية القصة لا تقف عند استخدامها هذه الرموز بهذا الشكل فقط، بل تمتد لتصور لنا حالة الإنسان الجديد فى المدن الجديدة، تلك التى تصب الناس فى قوالب نمطية متشابهة متماثلة لا اختلاف بين أىّ منها.

كما أن هذه القصة تعطينا إشارات واضحة إلى عناصر القهر والتخلف والاستبداد، التى ما فتئت تتكون وتتشكل وتتضخم فى المدن الجديدة (بل فى القديمة أيضا). وفى القصة أجواء كابوسية تؤكد أن محاولات التمرد الفردية سرعان ما يقضى عليها، وأنّ الأمر يحتاج إلى تكاتف كل القوى من أجل النهضة والتغيير. فالرجل الضخم الشرس فى القصة يتحول بفعل النيران إلى وحش أسطورى أكبر حجما وأشد قوة، وتصبح بوابات الحياة أشد صلابة وأكبر مساحة، وعلى إنسان المدن الجديدة أن يختار ما بين أن يظل خلف هذه البوابات خاضعاً لسطوة وحشها الأسطورى ، أو أن يتمرد بشكل جماعى فيقهر الوحش ويحطم البوابات ، وينطلق بشكل جديد فى فضاء الحرية والإبداع والحياة الجديدة .

٤ ـ المقاهى :

المقهى، بوصفه مكاناً له خصوصياته ودلالاته الجديدة، يحضر فى قصة «كش ملك» بوجه خاص؛ فهو مكان للقيام بالمساومات وعقد الصفقات ، وهو يبدو كأنه لا يغلق أبوابه أبداً حتى لا تتوقف النشاطات التى تحدث فيه ليلا أو نهارا، أو كما يقول الكاتب :

> «المقهى مزدحم ومكتظ ، وبدأت الكراسى المختزنة منذ الليلة السابقة تطل لملاحقة الزحام الذى يزداد كلما أوغل الليل ، والنشارة الخشبية تنداح تحت أحذية السيقان الكثيرة التى لا يسمع لها صوت » .

ويقول أيضا:

> «يقوم أناس ويأتى آخرون وبين المجئ والرحيل يخال المرء أن لا نهاية لليالى المقاهى ولا أحد يريد ذلك» .

لكن هذا المكان، الذى كان موضعا للقاء الأصدقاء وقضاء وقت الفراغ بطريقة محببة، يصبح خانقا ضاغطا حين تتراكم فيه عناصر الفساد ، إنه يصبح بمثابة المرآة التى ينعكس فيها كل ما يحدث فى المجتمع الكبير . تصبح الأصوات داخل المقهى مزعجة بضجيجها وجلبتها التى لا تنقطع ، وتصبح الكلمات المسموعة فيه زائفة ، لحدوث انفصال واضح بين الألفاظ والمعانى . الأصوات تطارد الشخص المحورى والكذب يخنقه فيهرب من المقهى، لكن ملصقات الحوائط وإعلانات التليفزيون والأحاديث الإذاعية كلها تحاصره وتطارده لأنه يعرف أنّ العملية كلها كذب فى كذب ، وأنّ كل شئ يباع ويشترى . يقول لزوجه : «الموت يترصدنا ، يتراكم فى عينيها الخوف والقلق» ؛ تتسع حدود المقهى لتشمل المجتمع كله فيصبح لدينا المجتمع ـ المقهى بدلا من مجتمع المقهى .

٥ ـ الغرف الضيقة :

غالبا ما ترتبط الأماكن الضيقة لدى هذا الكاتب بالموت ، سواء كان هذا الموت ماديا أو معنويا . وتحضر هذه الأماكن على نحو خاص فى كثير من القصص فى مجموعتى (شمس بيضاء) و (إكليل من الزهور) على حد سواء. ونجد ذلك واضحا فى قصص «زوجة لابن الأرملة» و «درجة الغليان» و «كش ملك» من مجموعة (شمس بيضاء) ، ونجده فى قصتى «ضيق الأمكنة» ، و «رقصة الملائكة» بوجه خاص، من مجموعة (إكليل من الزهور) . ففى قصة «زوجة لابن الأرملة» مثلا، هناك أماكن عدة ، منها الحدائق والبيوت وغيرها، لكن غرفة النوم تظل بؤرة الأحداث . وداخل هذه الغرفة خلال النوم تحدث الكوابيس والأحلام التى تنتاب الزوجين . وهناك ما يشى بفتور شامل فى العلاقة بينهما مع علاقات خاصة شبه مرضية بين الابن وأمه . وهناك تنافس حاد بين الأم والزوجة على امتلاك الابن مما يقلب حياته جحيماً ، فيبدو مسلوب الإرادة غير قادر على الفعل ليلا أو نهارا، «تبوح نفسه بهزائم وشتائم»، تعم الفوضى بيته ، وهى فوضى تنتشر بداخله أكثر من انتشارها خارجه ، وما الفوضى الخارجية فى بيته إلا مظهر من مظاهر الفوضى الداخلية فى ذاته وفى حياته.

وتعتبر الشباشب المقلوبة والأوراق المكومة ولعب الأطفال الملقاة بإهمال، التى أشار إليها الكاتب أكثر من مرة فى القصة ، تعتبر دلالات على الانسحاق والفوضى التى يعانى منهما ، وعلى الحنين إلى الطفولة والرغبة الجامحة فى الهروب إليها من الحاضر الذى يعانى منه بكل أماكنه وأزمنته وأشخاصه .

فى قصة «درجة الغليان» هناك ذلك الشعور الحاد بضيق المكان، لدى الكاتب المثقف، الذى جعله يحاول توسيع المساحة التى يعيش فيها لتستوعب كتبه الكثيرة، وكيف انقلب الأمر عليه وعلى غيره فى النهاية . وكما سبق أن أشرنا فى قصة «كش ملك»، يهرب الراوى من جو المقهى الخانق بعد أن يشاهد حادثة إطلاق رصاص على بعض الأشخاص ويلتقط أرقام السيارة الهاربة التى ارتكب ركابها الحادث ، ويجلس فى بيته لا يخرج منه ويغلق الأبواب والنوافذ ولا يكلم أحدا. وتنتابه فكرة الرحيل من المدينة تماما لكنه يشعر بأن الحصار محكم. وتنتابه الشكوك شبه المرضية فى كل ما يتذوقه أو يشمه أو يسمعه، ويتخيل كل أنواع العذاب التى يمكن أن يتعرض لها. وخلال ذلك كله يحيط به الظلام والأوهام وفحيح الرياح والرعب، فالظلام يغمره تماما فى تلك الغرفة : «التى تضيق علىّ لحظة بعد أخرى، حتى أكاد ألمس جدرانها الأربعة بيدى أو ساقى». يضطرب وعيه وتختلط عليه حدود الزمان والمكان بتأثير حالة الرعب التى تغير الوعى وتشوه الإدراك.

فى هذه القصة استطرادات كثيرة كان ينبغى على الكاتب أن يكثفها، وأن يتنامى بحالة الرعب - المبثوثة فى القصة - التى عبر عنها بعض الكتاب قبله (كافكا فى «القلعة» مثلا، وهمنجواى فى «القتلة» ، ومحمود الوردانى فى «رائحة البرتقال») ، ولذلك ظلت أوصاف الكاتب هنا وتصويراته لحالة الرعب متجاورة أكثر منها متصاعدة، أفقية أكثر منها رأسية. والقصة كما قلنا قصة كابوسية لكن فيها تلميحات وإيحاءات ورموز كثيرة تحيل مباشرة إلى الواقع العام، أو إلى الواقع العام عبر الوعى الخاص، وفيها دعوة للتمرد على الانهيار، ولعدم الاستسلام للخوف أو التبعية لمصادر هذا الخوف الظاهرة أو الكامنة.

فى قصة «ضيق الأمكنة» يصبح المكان الضيق نوعا ما، وهو الصالة، وسيلةً لإبلاغ رسائل عدة عن الفساد الذى انتاب العلاقات الإنسانية، كما يتحول الجلوس أمام نار الفرن خلال إعداد الخبز إلى وسيلة للحديث عن الموت وعالم القبور والعذاب والرعب والأنين، وإلى تصوير مقابر القرية وطقوس الدفن وأفكار الناس وأساطيرهم ومعتقداتهم حول الموت وحول ما بعد الموت.

تحدث قصة «رقصة الملائكة» فى إحدى الغرف بإحدى المستشفيات. وداخل هذه الغرفة يصوّر الكاتب عالم المرض والموت المادى والمعنوى من خلال وصفه عالم المستشفيات وطرائق العلاج، وأيضا تصويره العلاقة التى تنشأ بين ابن المريضة و الممرضة التى تركها زوجها وذهب يعمل خارج الوطن. وبشكل عام، فإننا نجد أنّ هذه الأماكن الضيقة أو الصغيرة التى يصورها الكاتب، سواء كانت عبارة عن غرف فى البيوت أو المستشفيات أو كانت قبورا توضع فيها أجساد الموتى، أو كانت مقهى أو وسيلة من وسائل النقل العام أو الخاص (أوتوبيس أو سيارة) ؛ كل هذه الأماكن لا تكون مقصودةً فى حد ذاتها، بل تكون وسيلة لفتح أبواب ذلك المجتمع الكبير الذى تمثل هذه الأماكن الضيقة مجرد بعض نقاطه الكاشفة فقط.

٦ ـــ النوافذ والأبواب :

مثلما تكون الغرف والأماكن الضيقة وسيلة إلى استكشاف العالم الكبير، فكذلك تكون النوافذ والأبواب وسائل الكاتب للاطلاع على هذا العالم واستكشافه، وتحديد مواقف الشخصيات منه. وتوجد تعبيرات كثيرة، خاصة فى مجموعة (شمس بيضاء)، تؤكد لنا ولع الكاتب بتصوير النوافذ والأبواب؛ ففى قصة «المساحة الخالية» يقول: «للباب خوخة من الحديد عند مستوى

النظر، وله أيضا مقبض حديدى يعلوه الصدأ». ويقول: «شمرت عن ساعدى وفتحت النافذة وأخذت فى تنظيف المكان.. ولمحت من بعيد رجلا قادما».

وفى قصة «زوجة لابن الأرملة»؛ «تنظر إليه فيتناوم فتقوم بالنظر من شيش شباك البلكونة إلى الخلاء الواسع»، وأيضاً: «نظر من خلال الباب إلى زوجته التى تواصل إرسال الصوت العالى المتقطع».

ويقول فى قصة «درجة الغليان» :

«عندما دخلت مكتبى أقفلت الباب خلفى،
وإثر فتح النوافذ اقتحم الحجرة الصهد النارى
المتراكم خلفها، فاختلط الظل بالجحيم».

وتوجد فى معظم قصص هذه المجموعة إشارات عدة للأبواب والنوافذ التى يكثر الكاتب من الحديث عنها ليصور ذلك العالم الصغير؛ عالم الداخل، عالم الذات بكل صراعاته وأحلامه المتكسرة وطموحاته المهزومة وصراعاته غير المحلولة. هناك فى هذه المجموعة تصوير لعالم الداخل ـ الذى يواجه عالم الخارج الكبير ـ الذى يموج بالظلمة والقهر والانهيار. أما فى مجموعة (إكليل من الزهور)، فإننا نجد الغرف والأبواب أيضا، خاصة فى قصص «قصة الملائكة» و«أحاديث الشتاء» و«حوار الحضارات»، لكن ما نجده أكثر هو عالم الصحارى حيث لا أبواب ولا نوافذ، بل فضاء قاس متسع، عالم تكون فيه الذات مجرد قطرة صغيرة فى محيط، أو حبة رمل تكاد لا ترى فى صحراء قاحلة.

٧ ـ الأماكن الواسعة :

يمكن أن تكون هذه الأماكن بمثابة الحدائق أو بمثابة الأرض الواسعة (الوسعاية) المرتبطة بذكريات الطفولة والصبا. ففى قصة «رماديات الغروب» من مجموعة (شمس بيضاء)، يتحدث الكاتب عن ذكريات قديمة نوعا ما للشخصية المحورية فى القصة؛ ذكرياته حين كان طالبا على وشك التخرج فى كلية الهندسة وكان يحب ويحلم بالمستقبل، وحيث كان هناك «الربيع والسماء الصافية والحديقة واسعة وعشبها الأخضر عنيف الخصوبة والحديقة فارغة إلا منهما». هى قصة ذكرى، ذكريات الشباب والأحلام الوردية التى يظن أصحابها أنها يمكن أن تتحقق أو أنها متحققة فعلا، ثم يفاجأون بالسراب المحيط بهم من كل جانب. أما فى قصة «زوجة لابن الأرملة»: «فمن الحديقة تأتيه رائحة زهر الليمون والرائحة الطازجة للأرض الخضراء والحقول الندية تبعث فيه الانتعاش»، لكننا نعرف أيضا أنه داخل المنزل الذى تحيط به هذه الحديقة تكمن مشاعر الفتور والغيرة العمياء والكراهية وعدم التحقق.

وفى قصة «الصهيل»، وهى قصة نموذجية فى هذا السياق، تصوير لأفكار المراهقين ومشاعرهم وصراعاتهم ومحاولاتهم الهيمنة على مكان صغير يحيط بهم هو عالمهم؛ عالم الوسعاية الذى يكاد يكون هو عالم المستقبل :

«أرض الوسعاية المالحة التراب.. المتدرجة الانحدار.. المحاطة بالنخيل بها آثار رذاذ مطر اليوم وحفر مطر الأمس».

يعبر الراوى هذه الأرض الواسعة بعد أن كبر ويتذكر ما كان يحدث فيها أيام الصبا والشباب، وينتابه التعب والشعور بالإنهاك والحزن على ما فات، فالمكان يمكن أن يكون مجددا للطاقة إذا كان مليئا بالاحتمالات والحركة والحرية، وإذا كان زاخرا بالمنبهات الحسية البصرية والسمعية والشمية واللمسية والتذوقية. لكنه يمكن أن يكون مبدداً للطاقة ساحبا لها مشتتا قوتها، إذا كان مقيدا محدودا مقفلا يسير على وتيرة واحدة لا تجدد فيها ولا تجديد، ولا تنويع فيه للمثيرات والمنبهات الحسية والعقلية. هنا يصبح المكان مكانا رثا يبعث على الإحباط والتراخى والشعور السريع بالإنهاك. أجواء هذه القصة أشبه بأحلام اليقظة، ففيها تنبعث ذاكرة الماضى، وفيها تفتح على عوالم الرجولة والجنس ومحاولة الخلاص من قيود الضعف والهزيمة والإنهاك.

هنا يكون الحصان القادم مندفعا بقوة فى نهاية القصة معادلا لحلم الخلاص؛ فهو عندما يصهل يبدو «كأنه يصهل فى آبار واسعة لا تبين لها شطآن، والذيل معقوص بأنفة وكبرياء». وعندما يجذبه فارسه:

«يتراجع الحصان للخلف فى تأن وانتباه وغضب وشراسة رافعا رأسه برقبته مع الصدر متحديا السماء، ثانيا ساقيه الأماميتين ثم يرخى له، أسمع صوت السنابك قويا عند النزول إلى الأرض».

ولا تشير القصة إلى خلاص بطلها من مخاوفه وهواجسه، بقدر ما تشير إلى رغبته فى هذا الخلاص وحلمه به، وارتباط هذا الخلاص بالأماكن الواسعة حيث الحرية والخيال والانطلاق والتحرر. فالحصان، لكل ما جاء معه وما اتسم به من قوة وأنفة وكبرياء وسرعة واجتياز للمكان كالبرق المنطلق، كان يمتطيه فارس تغلب عليه سيماء التجهم والغلظة والاستبداد :

«كان البيريه المتوج بالنسر يعتلى هامته وحزامه العريض الأسود متمكنا من وسطه الذى ظهر أسفله المسدس واضحا».

إذن، تشير هذه القصة بطريقة رمزية إلى أن القهر مستمر والتسلط حاضر، والاستبداد متتابع، سواء كان المكان وسعاية، أو حارة، أو وطنا.

فالعلاقات المتحكمة فى الواقع، كما تصورها القصة، تقوم على أساس الهيمنة والخضوع، وإن كان هذا لا يعنى أبداً انتفاء إمكانات التغيير والمواجهة والخلاص.

٨ ـ الصحارى :

الصحراء من الأماكن المتكررة فى قصص محمد عبد السلام العمرى، بل يكاد يكون هذا الكاتب أكثر كتاب جيله، بل الأجيال السابقة عليه أو اللاحقة له حتى الآن، تعبيراً عن خبرة الصحراء والسفر إليها والعودة منها. صحيح أن هناك بعض الكتاب الذين صوروا هذا العالم فى أعمال إبداعية مختلفة، كما هو الحال مثلا فى قصة «لا أحد» لسليمان فياض التى تعتبر رائدة فى هذا الاتجاه، وفى بعض قصص محمد المنسى قنديل المتميزة، وفى رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد وغيرهم من الكتاب، لكن اسم محمد عبد السلام العمرى يظل أكثر الأسماء ارتباطا بهذا العالم، خاصة فى القصة القصيرة، حتى الآن.

يحضر عالم الصحراء العربية والخليج العربى فى قصص عدة لدى هذا الكاتب؛ مثل قصص : «الأطراف الصناعية»، و«طريق الكفار»، و«وبر الخيام» فى مجموعة (شمس بيضاء)، وفى قصص : «رياح السموم»، و«صمت الرمل»، وإلى حد ما فى قصة «رقصة الملائكة» فى مجموعة (إكليل الزهور)، كما تحضر صحراء سيناء فى قصة «الصحارى» من هذه المجموعة على وجه خاص. وتكاد تكون قصص الصحراء هذه بمثابة السيرة الذاتية لهذا الكاتب؛ ففيها إشارات كثيرة إلى رحلته خارج مصر وإقامته بعض الوقت فى منطقة الخليج. وفيها أيضاً مهنته ـ وهو مهندس معمارى ـ كما يظهر ذلك مثلا فى قصة «الأطراف الصناعية» التى يتحدث فيها عن المرحلة الأولى من سفره خارج الوطن وإقامته فى الخليج وتعرفه أماكن جديدة وبشراً جدداً. وفيها أيضاً الكثير من مفردات مهنته مثل: الجسات ـ المكان المناسب ـ الباردات ـ الأقدام ـ البوصات ـ الشدة الخشبية ـ ألواح السقف ـ الزبدة الإسمنتية للخرسانة ـ المسامير ـ حديد التسليح ـ سقف الخشب ـ الحديد ـ الحدادين ـ النجارين ـ العمال ـ الزوايا المائلة والمستقيمة ـ صب السقف ـ الواجهات الخارجية ـ التوزيع الداخلى ـ الحدائق ـ الفسقيات، وغير ذلك من المفردات التى تجعلنا نشعر أننا نقرأ تقريرا عن عملية بناء أكثر من قراءتنا قصة قصيرة عن حالة رحيل خارج الوطن. وتبدو هذه المفردات والصفات بمثابة القناع الخارجى أو السطح الذى يحاول الكاتب أن يخفى وراءه

ما جاش بداخله من مشاعر وأفكار خلال تلك الفترة، وهى مشاعر وأفكار يبدو أنها كانت لها صلابة الخرسانة والحديد وجفاف الإسمنت والخشب وتدبب المسامير والزوايا المستقيمة.

يبدأ الكاتب فى قصة «طريق الكفار» فى كشف مشاعره الباطنة؛ يبدأ فى الهروب من قيظ الصحراء وهوائها الساخن إلى ذكريات الطفولة والصبا، والحكايات التى كان يسمعها عن الإسكندرية وبنات الحور والمسرح الرومانى وألعاب الماضى الممتعة. لكنه لا يستطيع أبداً أن يهرب من جفاف الصحراء:

«تتساءل الأعين الحائرة، وتتوه تساؤلاتها فى تلك الصحراء الصفراء، التى تحتوى على تلال من الرمال المتحركة، المراوغة .. وتتحول تلال الرمال إلى شخوص وثعابين ومياه تسبح فيها حيوانات بحرية هلامية تنأى بنفسها عن التيارات التحتية فى انتظار فريستها» .

هنا، لا يكون متاحا سوى «الأسى» و«الليالى الباردة» و«عويل الرياح فى الليالى المظلمة» و«اهتزاز النخيل ونحيبها الفياض» . وفى ظل هذا الرعب والخوف والقلق ينتابه الحنين لبلده وتتملكه الرغبة فى الصياح والبكاء، ويفتقد ازدحام بلاده وقذارتها وأشجارها وأطفالها وحفرها ومجاريها وزرعها، وناسها الطيبين برغم ما فيهم من ذلة وخنوع.

فى قصة «وبر الخيام» ، تظل رمال الصحراء المنبسطة والمترامية هى الساحة التى تدور فيها أحداث القصة؛ حيث توجد خيالات القيظ الصحراوية «وضبابية الشمس البيضاء» التى يحسبها الرائى حقيقة، كما توجد البلدوزرات والحفارات والهراسات واللوارى والأحجار الصغيرة والكبيرة ومواسير الصرف والمياه، وكلها تضيف قسوة إلى قسوة عانى منها الراوى.

وتحضر «الخيمة» بوصفها مكاناً يرتبط بالصحراء فى هذه القصة أيضا، وفيها تصوير لحالات الجاليات المختلفة التى تعمل فى الخليج من مصريين وسودانيين وهنود وباكستانيين، بهمومهم ومشاكلهم وطموحاتهم ومزاياهم وعيوبهم. وفى غربته يتذكر الراوى أمه المريضة وأخته، ويشتاق لبلده ويفكر فى الزواج، ويحلم بالتحرر من أسر العمل وبالقراءة: «لأستعيد لغتى ولأجلو عقلى مما ترسب عليه من رمال الصحراء المتربة» ، لكن هذا كان بمثابة الحلم الذى لم يحققه إلا بعد عودته.

فى قصة «رياح السموم» ، وهى من أفضل القصص التى كتبها هذا القاص، توجد الصحراء؛ الخيام ورحلات صيد الصقور، وفيها وصف شديد الدقة لعمليات تدريب الصقور وترويضها، ولتأثير رمال الصحراء ورياحها وحشراتها وطيورها وحيواناتها على حياة الناس هناك. كما أن فيها وصفا دقيقا أقرب إلى التحليل النفسى المحكم لنفسية الشيخ الذى يدرب الصقور بقسوة، لكنه شديد الضعف أمام زوجه الجميلة. وفيها وصف لعلاقات السيطرة والتبعية بين من فى يدهم السلطة والقوة والمال ومن يحتاجون إليهم ويعملون لديهم. وتبدو المرأة الجميلة زوجة الشيخ هنا بمثابة الصقر الجميل الموضوع فى القفص، قد يتحكم فيه مؤقتا، لكنه لا يضمن أبداً إن أطلقه أن يعود إليه، فالعلاقة هنا قائمة على أساس الخوف والألم ، لا على أساس القبول والحب والتراضى. ويتبع الشيخ مع الصقور أسلوب العصا والجزرة، أو الثواب والعقاب، وذلك كى يضمن طاعتها له (هى فكرة الطابور والانصياع والمسايرة نفسها) . والقصة مليئة بالدلالات الرمزية التى تدخل كلها ضمن إطار التمرد والمقاومة الذى يتبناه فى وجه كل محاولات التطبيع والتدجين والترويض وسلب الإرادة بكل صورها.

أما قصة «صمت الرمل» فهى ــ أيضا ــ قصة من قصص الصحراء، لكنها لا تصور الحياة فى الصحراء فى حد ذاتها بقدر ما تصور تأثيرات هذه الحياة على مشاعر

وأفكار وحياة وعلاقات الناس. ففى القصة زوجة تنتظر زوجها الذى سافر بمفرده بعد زواجهما بفترة وجيزة إلى إحدى بلاد الخليج، حالماً بالثروة والحياة المريحة الهانئة، وبعد عام اتصل بها هذا الزوج يخبرها بأنه سيعود بعد يومين. ويصور الكاتب كيف استعدت الزوجة ماديا ومعنويا بكل اللهفة والشوق لاستقبال زوجها، وكيف عاد منكسرا ذابلا حائرا زاهدا فيها وفى الحياة، يفتقد البسمة والضحكة الأليفة، ويهتم فقط بالحقائب والأموال التى أحضرها.

وفى القصة أوصاف وتصويرات كثيرة لحالة التهيؤ والاستعداد التى انتابت الزوجة قبل مجئ زوجها، ولحالة الركود النفسى والعقلى والكآبة التى كان عليها الزوج بعد عودته، ولحالة الفتور والبرود التى انتابت علاقتهما بعد عودته. لكن هذه القصة فى واقع الأمر مليئة بالاستطرادات والاستدراكات وعمليات الحشو والتطويل التى لم تخدم الخط الدرامى للقصة، بل ساعدت على ترهله وعلى إصابة القارئ ـ كما حدث بالنسبة إلى على الأقل ـ بالملل، وقد أكثر الكاتب فى هذه القصة من استخدام أفعال المضارع، وهى قد لا تكون مناسبة هنا للإيحاء بتصاعد الأحداث ولوصف حالة التوتر واللهفة التى كانت تعتور الزوجة برغم أنها كانت مفيدة فى وصف حالة الملل والركود والفتور التى أصابت الزوج وأصابت علاقتهما بعد ذلك. لذلك، فإننى أعتقد أن العمرى لم ينجح، فى هذه القصة، فى الانتصار فى ذلك التحدى الخاص الذى وصف سامى خشبة به كتاباته، وهو «تحدى التعبير عن الفتور، دون أن يتسلل الفتور إلى التعبير»(٥)؛ لقد نجح الفتور فى التسلل إلى التعبير فى حالات هى، جوهريا، نقيض الفتور.

المكان الداخلى ـ الحاجة إلى مكان:

ركزنا فى الصفحات السابقة على الخاصية الجغرافية للمكان، لكننا كنا نقوم أيضاً بربط الخصائص الجغرافية للمكان (سواء كان بيوتا قديمة أو حديثة أو مقهى أو صحراء ... إلخ) بالخصائص النفسية والاجتماعية والتاريخية للمكان، ونعتقد أن هذا الجانب الأخير يحتاج إلى بعض التوسع، وهو ما سنفعله فيما يلى.

إضافة إلى الوظيفة الجغرافية للمكان، يتحدث العلماء عن وظائف أخرى للمكان، منها على سبيل المثال لا الحصر:

الوظيفة الرمزية للمكان:

وترتبط هذه الوظيفة ارتباطا كبيرا بالوظيفة الجغرافية للمكان. فالمكان تكون له وظيفته الرمزية التى تفيد فى تأكيد وتعضيد البناء الأساسى للشخصية لدى الفرد، فالخبرات المتكررة فى مكان معين تساعد فى تطوير إحساس ما بالاستمرارية، وشعور ما بالانتماء لمكان معين يجاوز الأفراد وظروفهم الخاصة المباشرة. ولا يشترط أن تكون الأماكن التى تدعم إحساس المرء العميق بالهوية هى الأماكن التى يتحرك هذا المرء فيها وينشط الآن، بل يمكن أن تكون أماكن تنتمى إلى الماضى أو تنتمى إلى الحاضر وهو بعيد عنها الآن، يحن إليها ويتمنى أن يفنى فيها (كما فى حالات الغربة الإرادية أو اللاإرادية مثلا)؛ فالذكريات والتخيلات وأحلام اليقظة، وكذلك المعلومات الحقيقية المرتبطة بأماكن معينة، تفيد فى تأكيد إحساس المرء بذاته وفى تأكيد هويته، وفى ترسيخ شعوره باستمرارية هذه الهوية.

إذن، يمكننا تلخيص كل ما قلناه عن الوظيفة الرمزية للمكان فى كلمة واحدة هى «الانتماء»، وهى كلمة أو مفهوم نجد دلائل أو مصادقات كثيرة عليه فى أعمال محمد عبد السلام العمرى، منها مثلا ما يشيع فى القصص من رغبة واحدة عند مستوى التمنى والحلم فى التحقق الخاص والعام، وهى رغبة يقابلها حضور واضح عند مستوى الواقع لإحباطات وانكسارات كثيرة. ففى قصة «كش ملك» مثلا، [مجموعة (شمس

بيضاء)] يقول الكاتب: «وتعود ذاكرتي بأحلامي التي لم تعطني الدوامة فرصة لتحقيقها» ، فيظهر حلم الرغبة:

« في معاشرة كل الجميلات والتطلع إلى قراءة كل من أضاف بإبداعاته. وأحلم ضمن ما أحلم بارتياد متاحف العالم ومعرفة آثاره والسياحة في كل ألوان البحار والغوص في الأعماق والتحليق في الآفاق الرحبة الواسعة».

وبرغم ما في الجمل الأخيرة من هذه الفقرة من خطابية وإنشائية واضحة ، فإن هذه الفقرة تكاد تكون بمثابة تلخيص للسيرة الذاتية للكاتب التي يوضحها الكثير من أعماله؛ حيث الغربة والضياع ودوامة الحياة، ثم محاولة استعادة ما مضى والحلم به والتشبث باللحظات الجميلة الهاربة التي تنقضي بسرعة ولا تترك وراءها سوى الأسى. وفي هذه القصة دعوة واضحة للتمرد على الانهيار والضعف، وعدم الاستسلام لكل أشكال الخوف والتبعية والقسوة والتطرف والظلام .

توجد في قصص المجموعتين أماكن كثيرة توحي بأجواء كابوسية أو شبه كابوسية ، حلمية أوشبه حلمية، منها على سبيل المثال لا الحصر قصص: «كش ملك» ، «المدن الجديدة» ، «شمس بيضاء» ، «الصهيل» ، «النصب التذكاري» ، «ضيق الأمكنة» ، «صمت الرمل» ...إلخ .

وسواء كان المكان الذي يصوره الكاتب مكانا داخل الوطن أو خارجه، فإننا نلمح دائما ذلك الحس النقدي الرافض الذي لا يقنع بالوضع الراهن ويدعو إلى التمرد عليه وتغييره، ويستنكر ما يحدث من فساد في التفكير والأخلاق والسلوك وينادي بقيم العدالة والحرية. فقصة النصب التذكاري مثلا هي بمثابة الصرخة الفنية الرافضة لاستباحة الوطن؛ فقد أضحى المدخل الرخامي للنصب التذكاري مكانا لممارسة الحب (الجنس طبعا)، فالأجانب يمارسون الجنس ويعاقرون بنت الحان ويسكرون ويعبثون ويختلط حابلهم بنابلهم؛ في المكان الذي كان مفروضا أن يكون رمزا للمقاومة والوطنية والشهادة والخلود والطهارة ؛ لذلك :

«أضحى البهو الرخامي الأنيق ذو السجاد القرمزي من فرط استعمالات الكاميرات وأوراقها المصورة صورة من فوضى الشارع المتعامد ، إذ امتلأ بالأوراق وعلب الأقلام وأعقاب السجائر وعلب الكبريت والسجائر الأجنبية الفارغة».

لذلك يصاب الراوي الذي تحكي القصة على لسانه بالفزع والرعب:

«ينتفض من هول ما يرى ، وتروح نظراته تجوب المكان ماسحة ، تتطلع إلى شمس السماء العالية ، وترتد إلى جنود الحرس المنكسرين في خنوع واستسلام ، محاولين قدر طاقاتهم الفردية الفوز بصورة مع هؤلاء الزوار» .

في مواجهة هذا الانكسار والتردي، تنبعث الذاكرة القومية بداخله، في محاولة لمواجهة ما ـ على مستوى التذكر والحلم ـ لما لم يستطع مواجهته عند مستوى الواقع:

«يرى مركبة رمسيس الثاني منتصبة ومتأهبة ينطلق بها جوادان ملجمان مزينان بالريش يعتليهما الفارس المقاتل وحامل الترس ، ويبدو المقاتل ماسكا بأعنة الخيل التي يلهبها بسوطه، وعلى الجانب الأيسر من صندوق المركبة جعبتان تحويان سياطا وعصيا وأسهما، وهو الفارس عاقد الأعنة حول وسطه يبدو طليق اليدين مستعدا ، وعلى ظهره جعبة سهام ذات نصال من العظم ثم المعدن. والمقاتل في حالة استعداد وحامل الترس الخشبي يحميه ، تغطي رأسيهما قلانس من جلد الحيوان وجسداهما يتدثران بنوع من الحماية».

ثم يمر بنا الكاتب عبر فترات تاريخية مختلفة سادتها الانتصارات أو الانكسارات، ليقدم لنا الانتصارات القديمة والانكسارات الحديثة، هزيمة ١٩٦٧ خاصة، التى حفرت فى قلبه، وفى قلوبنا، جروحا لا تندمل (والتى صور الكاتب آثارها فى قصة «الصحارى» أيضا)؛ لذلك فهو :

«يحس بإدراك مذهل إحباطاته الداخلية ووحدته وأن البرودة التى تعتريه لا يعادلها برودة أو صقيع فيفتقد الشجر الواقف أمامه ، المتدلية أفرعه القاحلة ، يفتقد أحدا ينتشله من هذا المكان ، ويذهب إلى بيته ، وكأن دهرا مر على مغادرته له ، يفتقد بسمة طفله الصغير ، وحضن زوجته ، واشتياقه إلى تساؤلاتها التى طالما تبرم بها عن أسباب كثرة تغيبه عن المنزل والمبيت بالخارج وتساؤلاتها الحائرة التى لا تنطق بها والمكتوبة على عينيها» .

وهكذا ، فإننا نجد دائما أن شخصيات قصص هذا الكاتب دائما ما تعود إلى الداخل عندما تواجه هذه الصدمات والإحباطات فى الخارج . وقد يكون هذا الداخل هو الوطن (إذا كانت الشخصية موجودة خارجه)، وقد يكون هذا الداخل هو البيت والأسرة أو القرية أو الماضى. ففى قصة «أحاديث الشتاء»، [مجموعة (إكليل من الزهور)] دعوة واضحة إلى الوحدة الوطنية ونبذ التطرف والعدوان والعدوان المضاد بين عنصرى الوطن، بل إننا نجد أن الصداقة الموجودة بين محمد ومجدى (وهو مسيحى هنا) نغمة يعزفها الكاتب فى عدد من قصص هاتين المجموعتين . فى «أحاديث الشتاء» دعوة إلى الألفة والمحبة والود والتكاتف. ويرى الكاتب أن هذه الجوانب الإيجابية موجودة على نحو خاص فى القرية. لذلك، فهو يتحدث بحب شديد عن القصب (خد الجميل) وعن البرتقال اليوسفى و«العجوة المنسولة»، ويتحدث أيضا عن «الجمل الوديع المحمل بأغمار الذرة الخضراء التى تطل شواشيها من تحت الخيش» ، ويتحدث بحنين شديد عن «أحاديث الشتاء الدافئة الودودة»، وعن جلوس الناس حول «راكية نار التدفئة» وبحلم بوجه صديقه، «مجدى»، «ويتذكر طفولتهما وصباهما وذكرياتهما فى المدرسة وفى الحياة». ويتذكر أيضا «رائحة العشاء، والطبيخ الساخن، القلقاس وحرارته الكامنة، الأرز واللحم والسلاطة، أياد تتلقف وأفواه تقتحم، ثم يتذكر كيف جاء خاله (المتعصب) وكيف نظر إلى «مجدى نظرة ملؤها الغيظ والحقد»، وكيف لم يجد الصديقان وسيلة لإكمال السهرة بطريقة محببة إلا بالانسحاب والذهاب إلى بيت مجدى كى يواصلا سهرهما وفرحهما.

يفيد الكاتب فى هذه القصة من مفردات كثيرة قائمة فى حياة الناس ، فى القرية المصرية خاصة ، كى يصور لنا ما يجول بأذهانهم وما يضطرم فى أعماقهم من أحلام ومشاعر وطموحات وذكريات، فقصب خد الجميل الذى يصفه الكاتب بعشق شديد، والبرتقال، واليوسفى، والذرة المشوية، والجمال، والقطط، والناس، والطعام، كلها مفردات يريد أن يرمز من خلالها ــ أو يومئ أو يشير ضمناً ــ إلى قيم غابت وقيم جاءت، إنه يريد أن يشير ضمنا إلى قيم ومشاعر المودة، والاحترام، والتكاتف، والفرح الفطرى التلقائى، والصداقة المنزهة عن الهوى، وكلها قيم ومشاعر توشك أن تنقرض لتحل محلها قيم ومشاعر العداوة، والتفكك، والانفصال، والتشاؤم، والافتعال، والمصلحة، والبراجماتية المقيتة، والتعصب، وغير ذلك من القيم والمشاعر التى يمكن إن سادت أن تجعل صفحة حياتنا أشد ظلاماً.

الوظيفة التعبيرية للمكان :

فاختيار المرء وتعبيره ووصفه الأماكن وانتقاله عبرها، يسمح له بالتعبير عن القيم الفردية والجماعية الأساسية التى يؤمن بها هذا الفرد وهذه الجماعة،

أو يتمنى حدوثها، وهى يمكن أن تكون مجموعة من القيم الدينية والأخلاقية أو مجموعة من القيم الاقتصادية والاجتماعية أو الجمالية؛ أو غير ذلك.

فتصوير المشاهد التى تحدث فيها نشاطاتنا، أو حديثنا عن هذه المشاهد وهذه النشاطات ، يمكنه أن يعبر عما نحن فيه أو عليه الآن ، وعما نطمح إلى أن نكون عليه فى المستقبل، وترتبط هذه الوظيفة بدرجة كبيرة بالوظيفة الجغرافية والوظيفة الرمزية للمكان.

وقد رأينا عبر القصص السابقة أن الأماكن التى تكثر فيها الأحداث هى أماكن كثيرة، قد تكون داخل الوطن أو خارجه، لكنها جميعها بمثابة الوسائل أو الأدوات التى تنقل رؤية الكاتب الخاصة للحياة وتعبر عنها . وقد رأينا أن هذه الرؤية تلتئم فيها مجموعة من العناصر المتكاملة التى تعبر عن رفض هذا الكاتب كل ما هو سلبى وانهزامى فى الحياة، وعن دعوته الدائمة للتمرد والرفض والتحرر من كل مظاهر وأشكال التبعية، والضعف، والاعتماد على الآخرين، والمتاجرة بالقيم وبالمبادئ، وبالتاريخ، ومصادقة الأعداء ومعاداة الأصدقاء، والتعصب، والتطرف، والتزمت، وضيق الأفق، وافتقاد اللمسة الجمالية فى الحياة الخاصة والعامة، والدعوة إلى الوحدة الوطنية، وإلى التكاتف، وإلى انبعاث حلم قومى جديد يحرر الوطن من خيباته ومشاكله وهمومه.

المكان وأزمة الهوية :

يمكن أن نتحدث عن وظائف أخرى للمكان، مثل الوظيفة المعرفية Congnitive function التى يزودنا المكان فيها بالهاديات أو المعينات أو المعلومات المناسبة للسلوك، كما يزودنا بوسائل لاستعادة ذكرياتنا الخاصة والعامة (وهى أيضا نمط من المعلومات والمعرفة).

وأيضا يمكننا الحديث عن الوظيفة الأداتية أو الوسيلية Instrumental function للمكان، التى تشير إلى أننا نستخدم المكان بوصفه وسيلة للاتصال المتكرر مع الجماعات المختلفة، وأيضا للقيام بالنشاطات المرغوبة أو غير المرغوبة (كما وضح ذلك فى أماكن مثل : المقهى والبيت والوسعاية والصحراء والمدن الجديدة، لدى هذا الكاتب) . لكننا نفضل أن نتكلم الآن عن علاقة المكان بالهوية الخاصة والعامة.

ويرتبط بموضوع الهوية بشكل وثيق موضوع آخر يكاد يكون بمثابة الوجه الآخر للعملة ، ألا وهو موضوع أزمة الهوية. وهناك وجهات عدة من النظر فى الفكر السيكولوجى المعاصر حول الهوية. وقد قامت هذه الوجهات بالتركيز على عمليات تشكيل أو تكوين الهوية، وأعطت اهتماما خاصا للتحولات التى تحدث فى هذه الهوية ، وهى التحولات التى يشترك فيها المرء على نحو نشط، وقد تعانى الذات أو تمر خلال ذلك بتحولات مؤثرة أو دراماتيكية فى حياتها، مما يحدث انقطاعا مع الذات المبكرة. ويتجلى ذلك على نحو واضح عندما نقارن بين القصص التى يتحدث فيها الكاتب - من خلال الذاكرة غالبا - عن عالم الماضى وعالم القرية وطفولته وذكرياته القديمة من جهة، والقصص التى يقدم لنا فيها هذا الواقع، داخل الوطن أو خارجه ، شديد القسوة والصرامة والبرود من جهة أخرى. وفى كل قصة هناك معاناة ، ومن خلال المعاناة تتشكل ذات جديدة أشد صلابة لكنها أكثر تشاؤما.

ولا تمثل هذه الانقطاعات مع الذات المبكرة عمليات فشل ملازمة لتكوين أوصياغة الهوية بالضرورة، لكنها قد تمثل حركات إيجابية تجاوز التحديدات المبكرة المتصلبة والمقيدة للذات، وتوسيعا واضحا فى دائرة الوعى، وقد تتطلب بعض هذه التحولات قطع الروابط - مؤقتا أو دائما - مع الأماكن القديمة أو مع الأشخاص الذين يمثلونها، ويصبح تحول الهوية كاملا، وعبور الشخصية للأزمة ناجحا - فقط - عندما يكتشف المرء صيغة مناسبة تجمع بين الذات والمكان، فيحدث لديه إحساس بالتعرف، كأنه ينظر إلى ذاته وإلى مكانه للمرة الأولى.

إنه يبدو كما لو كان ينظر إلى مرآة المكان التى تعكس الذات الحقيقية.

فى الأعمال الشعرية والقصصية التقليدية والحديثة يكتمل الوصول إلى الذات عبر رحلة ما، فى الصحراء أو البحر، أو عبر بلدان عدة؛ نجد ذلك مثلا فى (الأوديسة) لهوميروس، (العجوز والبحر) لهمنجواى، (موبى ديك) لملفيل ، (حد الموسى) لسومرست موم، وغيرها. ونجده فى «طردية» أحمد عبد المعطى حجازى ، وفى العديد من روايات وأعمال عبد الرحمن منيف، وإدوار الخراط، وجمال الغيطانى، ويوسف إدريس، وإبراهيم عبد المجيد، وحنا مينه، ويحيى حقى ، والطيب صالح ، وسليمان فياض: (أصوات) و«لا أحد» مثلا ، وهو موضوع يحتاج إلى مزيد من الدراسات النقدية العربية.

إن الرحلة ذاتها، إجبارية كانت أو اختيارية، بوصفها علاقة ما للذات مع المكان وعبره، ومن خلاله، قد تكون هى العملية التى يكتمل من خلالها تحول الهوية . وتقوم التأويلات والأعمال الأدبية المهتمة بنمو الذات بالتركيز على رحلة ما، كما قلنا، بوصفها مظهراً خارجياً ـ أو وسيلة ـ للتغيرات التى تحدث فى الداخل، وهى رحلة تكون، فى واقع الأمر، بمثابة المحاولة التى يقوم بها المرء داخل العمل الأدبى للبحث عن أقرب الأشياء إليه وأبعدها عنه فى الوقت نفسه. إنها رحلة للبحث عن الذات وعن الوطن وعن كل ما يفكر الإنسان فيه ويحلم به ويهرب منه وإليه.

كان إريك إريكسون (المحلل النفسى المعروف) يقول إن على الناس أن يضعوا أنفسهم فى سياق تاريخى، وفى مناخ اجتماعى، من أجل الوصول إلى هوية للأنا Ego identity، وإن هذه العملية تشتمل على فهم لمدى تواؤم المرء مع الزمن الذى يعيش فيه، وكذلك على فهم لمدى ملاءمة العلاقات المختلفة القائمة بين المرء والآخرين.

هناك رحلة ما تتجلى آثارها عبر عدد من قصص هاتين المجموعتين، هى رحلة داخل الوطن عبر أماكنه؛ ريفه ومدنه، ورحلة خارجه ، وهى الأكثر هيمنة، رحلة قام بها الكاتب إلى إحدى دول الخليج. وهى رحلة تركت آثارها الكبيرة على حياته وعلى كتاباته . وتتجلى مظاهر وأبعاد وخبرات هذه الرحلة فى عدد من قصص المجموعتين كما سبق أن ذكرنا، ونحن نتحدث عن القصص التى كانت الصحراء وعوالمها هى المهيمنة على الأجواء القصصية. كما تتجلى آثار هذه الرحلة أيضاً فى عدد من القصص الأخرى، أو تتبدى فى تعبير ما يظهر فجأة، ومن خلاله تتكشف تلك الآثار التى تركتها تلك الرحلة فى وعى الكاتب وفى ذاكرته، لقد كانت رحلته خارج بلده بمثابة الاكتشاف لإطار أكبر تنتمى إليه مصر ولا تستطيع أبدا أن تفلت منه. فالحركة المحورية داخل قصص هذا الكاتب هى من الوطن وإليه، من داخله إلى خارجه ثم إلى داخله مرة أخرى. ولقد كانت رحلته خارج الوطن (بالمعنى الضيق) بمثابة اكتشافه والحنين إليه والامتلاء به ، حتى إذا عاد إليه كانت هذه التجربة المليئة بالأفكار والمشاعر والصور المتناقضة. لقد أدت هذه الرحلة إلى مزيد من الاكتشاف للذات وقدراتها المبدعة، وإلى مزيد من الامتلاء بالوطن وهمومه وصراعاته وأحلامه، وإلى مزيد من الإيمان بقيم العدالة والحرية والاستقلال والتحقق والتقدم، وهى قيم تتجلى لدى هذا الكاتب وفى كتاباته على أنها راسخة.

خاتمة :

عرضنا فى الصفحات السابقة للأبعاد المختلفة عند القاص محمد عبد السلام العمرى، كما تجلى ذلك على نحو واضح فى مجموعتيه (شمس بيضاء) ١٩٨٩، و (إكليل من الزهور) ١٩٩١ .

عندما نقارن بين قصص هاتين المجموعتين، سنجد أن المنطلقات التى يتحرك الكاتب منها وإليها تكاد تكون

واحـدة، فـعـالمه واحـد وإن تعـددت أمـاكنه ومظاهره، وأشكال التعبير عنه ، ورؤيته واحدة متماسكة، توضحها القيم والمبادئ المحركة لهذا العالم ، لكننا ينبغى أن نقول أيضا إن هذا الكاتب قد أصبح فى مجموعة (إكليل من الزهور) أكثر قربا من مادته، أو أكثر قربا من موضوعه عما كان عليه حاله فى مجموعة (شمس بيضاء)؛ لقد صارت العوالم أكثر حميمية برغم ما يصطرع فيها من قسوة وجهامة، وظهرت طاقة من النور توحى ببصيص من الأمل يوشك أن يتسلل إلى المكان. لقـد صـارت الشخصيات برغم ما تعانيه من عذاب وقسوة ويأس وإحباطات أكثر دفئا وإنسانية، ولم تعد اللغة تقف حاجزاً بين الكاتب وعالمه، ومن ثم بينه وبين قارئه ، كما كان الحال فى بعض قصص (شمس بيضاء). لقد كانت الوظيفة الجغرافية للمكان التى أسماها عبد الفتاح رزق «التصوير الإلكترونى للمكان» هى المحددة لمسار وطبيعة حركة الفرد والجماعة داخل هذا المكان، وذلك بالنسبة إلى مجموعة (شمس بيضاء). أما فى (إكليل من الزهور)، فقد أصبح إحساس الشخصيات الرئيسية المختلفة ـ التى تكاد تكون شخصية واحدة برغم تعدد تجلياتها ـ بالمكان هو الذى يحدد مدى حضور هذا المكان بداخله أو مدى غيابه عنه، ومن ثم فقد نجد إحدى الشخصيات داخل أحد الأماكن (جغرافيا)، لكنها فى الوقت نفسه خارجه لأنها تكون (رمزيا ومعرفيا وتعبيريا) فى مكان آخر، تتذكره وتحلم به وتتمناه ، ويكون هذا المكان هو الوطن إذا كانت الشخصية خارجه، ويكون هذا المكان هو القرية إذا كانت الشخصية داخل الوطن لكنها فى إحدى مدنه؛ حيث الضجيج والقسوة والعلاقات الإنسانية المفككة أو اللاإنسانية .

لذلك، فإننا نجد أن هذا الكاتب كانت تكثر لديه فى قصص (شمس بيضاء) التعبيرات الدالة على الخصائص الصلبة والخشنة للمكان ، وهى التعبيرات التى أراد أن يصور من خلالها صلابة الخرسانة والحديد وجفاف الإسمنت والخشب وتدبب المسامير والزوايا، كما سبق أن ذكرنا، إضافة إلى اهتمامه بالأفكار والمشاعر والعلاقات الإنسانية المتساوقة مع هذه الصور، لكنه فى (إكليل من الزهور) صار أكثر اهتماما بصلابة الحياة وخشونتها من اهتمامه بصلابة الحديد والخرسانة وخشونتها، وصار أكثر التفاتا إلى الجفاف الذى يسود العلاقات الإنسانية من التفاته إلى جفاف الإسمنت، وصار أكثر ولعا بالتعبير عن القيم والمشاعر الحادة والعنيفة من اهتمامه بالمسامير والزوايا الحادة والمنفرجة؛ لقد صار أكثر امتلاء بالمكان كما ينعكس فى الداخل، من اهتمامه بالمكان كما يرتسم فى الخارج، ولسنا فى حاجة إلى تأكيد وجود تفاعل دائم بين هذين العالمين. لم يعد الكاتب يرصد عالمه الأثير بوصفه مهندساً، بل أصبح يراقبه ويرصده ويتفاعل معه من خلال عين الفنان. وما قاله علاء الديب عن قصص (شمس بيضاء)[٦] من أنها مكتوبة بقصدية واضحة وتعمد، مما يذكرنا بقول يحيى حقى : «لا أحب أن أسمع صرير القلم على الورق»، هو أقل انطباقا على قصص (إكليل من الزهور) منه بالنسبة إلى قصص (شمس بيضاء).

الهوامش :

(١) انظر : Woods, M & Agostein, F. **Personal identity and The Imagery of Place, Psychological Issues and Litrary themes**: Journal of Mental Images, 1984, No 8, 3, pp. 51 - 66.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) محمد عبد السلام العمرى : **شمس بيضاء** ، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ .

(٤) محمد عبد السلام العمرى: **إكليل من الزهور**، القاهرة، أصدقاء الكتاب للنشر، ١٩٩١ .

(٥) سامى خشبة :كلمة على الغلاف الأخير لمجموعة **شمس بيضاء** ، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ .

(٦) علاء الديب: **شمس بيضاء فوق مدن جديدة**، مجلة «صباح الخير» القاهرة، ١٩٩١/١١/٣م.

قراءة فى كتاب

الرواية والتراث السردى

لسعيد يقطين

حسن حماد

كثيرة هى النصوص الروائية التى تتشكل عن طريق العلاقات التى تقيمها مع نصوص التراث السردى العربى القديم. ويبحث هذا الكتاب (الرواية والتراث السردى)(١) الذى يحمل عنوانا فرعيا «من أجل وعى جديد للتراث» لسعيد يقطين، طبيعة هذه العلاقة التى نتحدث عنها، بين النصوص الروائية المعاصرة والنصوص السردية التراثية.

فمازال النقد العربى يختزل كل علاقات النصوص التى تعقدها بعضها ببعض، فى نوع أو نمط واحد من هذه العلاقات، وأعنى به «التناص Intertextualité»، متجاهلاً كل الأنواع والأنماط الأخرى للتداخل النصى التى تقوم بها النصوص.

وهنا على وجه التحديد تأتى أهمية الدور الذى قام به سعيد يقطين فى هذا الكتاب، من أجل توسيع دائرة البحث فى التداخل النصى، مستندا فى ذلك على جيرار جينيت G. Genette الناقد الأدبى صاحب المسيرة المتميزة فى دراسة التداخل النصى(٢).

ومن بين الأنماط الخمسة للتداخل النصى التى حددها جينيت فى كتابه (الألواح الممسوحة Palimp-sestes) وهى: التناص Intertextualité ، والتوازى النصى Peratextualité ، والميتانصية Métatextualité، والنصية الشاملة Architextualité ، والتعلق النصى Hypertextu-alité ، يركز يقطين فى هذا الكتاب على دراسة نوع واحد فقط من هذه الأنماط هو التعلق النصى Hyper-textualité ، نظراً لتميزه عن غيره من أنماط التداخل الأخرى التى لها طبيعة جزئية، بكونه يحمل طبيعة كلية، وبوصفه نمطا من التداخل يحدث بين نصين محددين، متكاملين. فالتعلق النصى هو العلاقة التى تقوم بين نصين أولهما سابق Hypotexte والثانى لاحق Hypertexte ، حيث إن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة.

وتقوم دراسة يقطين على اعتبار أن النص السردى التراثى نص سابق، أقامت معه الرواية علاقة باعتبارها نصا

لاحقا. ومن هذه الزاوية جاء يقطين ليبحث فى موضوع معين هو علاقة الرواية بالتراث، فهو يدرس علاقة التعلق النصى للنص الروائى ضمن إشكالية عامة، هى علاقة الروائى بالتراث السردى القديم من خلال فعل الكتابة، ويتم ذلك عبر التركيز على النماذج التالية:

١ ـ (الزينى بركات) : (بدائع الزهور).

٢ ـ (ليالى ألف ليلة) : (ألف ليلة وليلة).

٣ ـ (نوار اللوز) : (تغريبة بنى هلال).

٤ ـ (ليون الأفريقى) : (وصف أفريقيا).

ويتكون الكتاب من ثمانية فصول تحوى مقدمة وخاتمة.

الفصل الأول:

وهو مقدمة تنظيرية يعرض فيه يقطين لنمط التعالق الذى استند عليه كما جاء عند جينيت، عن طريق عرض مركز حول ما يسميه جينيت «التنفل النصى Transtextualité»[(٣)] من حيث هو منطلق نظرى يمكن القارئ من تكوين فكرة عن الطريقة التى يشتغل بها يقطين فى تحليل النص الروائى العربى فى علاقته بالنص التراثى السردى. وتوسيعا لدائرة البحث[(٤)] ، فإننا نجده يبحث فى العلاقات النصية عند العرب القدامى وطريقة رصدهم لظاهرة العلاقات بين النصوص، خاصة نوعية الفهم وكيفية التصور الذى مورس قديما فى تحديد نمط التعالق أو علاقة النص السابق بالنص اللاحق فى النقد العربى.

إذن تنقسم المقدمة إلى منطلقين نظريين هما:

أولا ـ العلاقات النصية عند العرب القدامى :

ويسعى الباحث تحت هذا العنوان إلى توضيح كيفية فهم العرب لعلاقات النصوص بعضها ببعض، والخلفية التى تحكمت فى التقعيد لها، محاولا الوصول إلى الذهنية التى ساهمت فى طبع النص العربى بطوابع معينة، والتى حددت علاقة النص السابق بالنص اللاحق، كما يتساءل عن مدى استمرار هذه الذهنية القديمة فى وعى وممارسة النقاد، وتأثرهم بها فى الوقت الراهن. ويهتم الباحث هنا بما يسميه «النص النموذج» أو المثال المحتذى، وهو نص له مواصفات نصية نموذجية تمتلئ بها مختلف الكتب والمصنفات الخاصة بسر صناعة الأدب عند العرب. والنص النموذج تبعا لأغلب هذه الكتب متحقق فى الماضى، فبرغم جودة المحدثين أحيانا، إلا أن الفضل دائما يظل للسابق على اللاحق. ويحاول الباحث أن يقعد لكيفية الاتصال بالنص النموذج عند البلاغيين القدامى، فيحدد الباحث كيفية التعلق به باعتباره نصا سابقا فى ثلاثة أشياء:

١ ـ الأدوات والمواد.

٢ ـ الزمن.

٣ ـ الطرائق التى تساعد الكاتب على احتذاء هذا النص الأنموذج.

أما «المادة»، ويقصد بها الباحث ما كان يسميه النقاد القدامى بالمعنى الذى يأتى للكاتب من ضرورة التزود بنصوص الآخرين عن طريق اتساع حافظته لشعر فحول الشعراء، ورسائل وخطب البلغاء، وأمثال العرب... وهى نصوص عامة بعكس «الأداة» التى يقصد بها الباحث النصوص الخاصة بالجنس الذى يبدع الكاتب من خلاله أدبه. أى أن حافظة المبدع لابد أن تترسخ فيها صفات النص النموذج، الذى يؤثر فى كل نصوصه اللاحقة التى تنتسخ فيها عناصر من النص السابق. إلا أن القدماء يشترطون على المبدع «نسيان» ما امتلأ به من نصوص غيره، وليس هذا الشرط ـ فى رأى الباحث ـ إلا لطمس معالم النص السابق حتى لا يظهر بوضوح فى النص اللاحق، بل يظل فى الخلفية يعمل فى الخفاء

ولا شعوريا وإلا صرنا، في حالة بروزه أو علانيته، أمام تسميات معيبة مثل السرقة.

أما «الزمن» فيقصد به علاقة المبدع بزمن إبداع النص، الذي يختلف فيه شعور المبدع صاحب النص اللاحق بالنص السابق في هذه اللحظة من الزمن، فإذا كان هذا الشعور بالنص السابق غائبا أو متوارياً أو غير مدرك، فإنها إذن لحظة مواتية للإبداع يشتغل فيها «النص النموذج» بحرية في النص الإبداعي. أما إذا كان هذا الشعور مستيقظا ومدركا، يكون للنص السابق حضوره الخاص الذي يشوش على النص اللاحق، فيأتي هذا الأخير غير متشرب لغيره من النصوص، ولكنه يعيد قولها فقط، أي لا يتفاعل معها بل ينقلها. ولذلك، فإن شرط النسيان الذي يلح النقاد العرب القدامى عليه ما هو إلا شرط من أجل ضمان البعد الزمني أو من أجل ضمان تلاشي وجود النص السابق من الشعور ووجوده في اللاشعور، أي أن تجربة الكاتب مع النصوص السابقة قد اختمرت بالشكل الكافي.

أما عن «طرق ممارسة» الكاتب التعالق بالنص السابق، أو كيفية توظيفه نصوص غيره من المبدعين، يرى الباحث أن النقاد العرب القدامى كانوا ينظرون إلى الاقتباس، والتضمين، والاستشهاد، نظرة إيجابية بل ضرورية أيضا لعملية الإبداع، وهو ما اتضح عند الكلام عن «المادة» و«الأداة». كما أن السرقة أيضا عند الجرجاني من الممكن فهمها على أنها إعادة بناء على أساس أن النص اللاحق لا يمكن أن يتأسس إلا على علاقة ما بالنص السابق. أي أن العرب لم يروا توظيف الكاتب لنصوص غيره من النقائص. وما الاقتباس والتضمين إلا أشكال لتوظيف نص الآخر.

وعن أنواع التفاعل النصي عند العرب القدامى، يتحدث الباحث عن صنفين: الصنف الأول هو التفاعل النصي الخاص، والصنف الثاني هو التفاعل النصي العام.

أما التفاعل النصي الخاص فيبدو حين يقيم نص علاقة مع نص آخر محدد، وهي علاقة تظهر على صعيد الجنس والنوع والنمط. وأما التفاعل النصي العام، فيبدو حين يقيم نص ما علاقة/ علاقات مع نصوص عدة برغم ما بينهما من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط.

وقد أوضح الباحث أن النقاد العرب القدامى قد وجهوا عنايتهم الكبرى واهتمامهم الزائد للتفاعل النصي الخاص، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم للنصوص كانت جزئية وليست كلية. فالتفاعل النصي لم يكن ينظر إليه من خلال النص في كليته، بل كان البحث عن الشاهد أساسيا في نمط التفكير. فهم الناقد كان يتحدد في أن يجد علاقة بين بيت شعري وبيت آخر بوصفه نظيرا له في الذاكرة النصية، ثم يقيم علاقة ويحدد نوعها، ويوجد لها مصطلحا يناسب هذه العلاقة.

ويلخص الباحث وجهة نظره في كيفية تناول النقاد العرب القدامى للتفاعل النصي في عدة نقاط أو ملاحظات:

١ ـ أن المعالجة كانت جزئية، إلا أنها كانت دقيقة في تقصي ومعاينة مختلف الطرق الموظفة لرصد التفاعل النصي.

٢ ـ أن جزئية المعالجة جعلت القدماء ينظرون إليه من زاوية بلاغية محضة، مثل مواطن الإجادة والرداءة في علاقة النص اللاحق بالسابق، مع الانحياز إلى أن الفضل يظل للسابق.

٣ ـ أن الأسماء الكثيرة للمصطلحات نتيجة للملاحظتين السابقتين (الجزئية والبلاغية)، ويمكن اختزالها إلى مصطلحات محددة ومركزة.

وبناء على هذه الملاحظات، فإن الباحث يدعو إلى اعتبار أن المصطلحات العربية للتفاعل النصي كالتضمين

والاقتباس والاستشهاد.... بمختلف ما تحويه من أضرب محمودة أو حتى مذمومة هى شئ واحد يمكن أن يختزل ويدرس ويبحث فى أنواعه بطريقة تراعى المشترك والمختلف. ولعل هذا هو الذى يساعدنا على رصد المصطلحات من جهة، وعلى تطوير التصور العربى لما تقدمه لنا النصوص الحديثة والنظريات الجديدة من جهة أخرى.

والحقيقة أن ما يدعو إليه الباحث هنا هو شئ ضرورى وملح، بل منطقى، خاصة عندما يكون ذلك هو ما فعله تقريبا جيرار جينيت نفسه ـ وهو صاحب المسيرة المتميزة فى دراسة التداخل النصى ـ وذلك عند توسيعه دائرة البحث فى التداخل النصى، وتخطى مفهوم التناص الكرستيفى وهو المفهوم المؤسس، واعتباره مجرد نوع واحد فقط من أنواع التنقل النصى Trans-textualité.

ثانيا ـ المتعاليات النصية

عند جينيت G. Genette :

يحاول الباحث هنا دراسة أنماط التداخل عند جينيت من أجل تمهيد نظرى يساعد على الممارسة والتطبيق. ولذلك، فإن ما يهمه هو طبيعة العلاقة بين أنماط التداخل. وبناء عليه فهو يلاحظ أولا: أن نمطين محددين هما التعلق النصى ومعمارية النص لهما طبيعة كلية، بعكس باقى الأنماط الأخرى التى تحمل طبيعة جزئية. ثانيا: أن الأنماط ذات الطبيعة الجزئية تأتى بوصفها بنيات نصية تعمل من خلال نمط التعلق النصى صاحب الطبيعة الكلية، ولذلك فإنه مدار درسه واهتمامه، حيث إنه نوع خاص من أنواع التفاعل النصى.

ويفرق يقطين بين نوعين من التفاعل النصى؛ هما التفاعل العام الذى يحدث بين مختلف أنواع النصوص وأنماطها وأجناسها، والتفاعل الخاص الذى يقصد به التعلق النصى(٥).

أما أنواع التفاعل العام فهى :

ـ المناص : بنية نصية متضمنة فى النص كما هى.

ـ المتناص : بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى.

ـ الميتانص : بنية نصية يعلق بواسطتها.

أما أنواع التفاعل الخاص فهى :

ـ المحاكاة : التى ترمى إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها.

ـ التحويل : تنويع على القيم نفسها لكنه لا يقدر على تغييرها.

ـ المعارضة : هى التى يتم فيها تغير القيم النصية.

الفصل الثانى : ليالى ألف ليلة وألف ليلة وليلة

ويدرس الباحث فى هذا الفصل رواية (ليالى ألف ليلة) لنجيب محفوظ بوصفها نصا «متعلق» تعالق بـ (ألف ليلة وليلة) بوصفها نصا «متعلق به»، لكى يصل إلى إدراك مدى إنتاجية وخصوصية نص (ليالى ألف ليلة) ومدى تميزها باعتبارها نصاً لاحقاً عن النص السابق الذى تفاعلت معه سواء على مستوى المادة أو مستوى الخطاب.

ويدرس الباحث علاقة التعالق هاته تحت ثلاثة عناوين:

١ ـ ألف ليلة وليلة

ويبحث يقطين تحت هذا العنوان عن مبدأ الحكى فى (ألف ليلة وليلة) الذى يعتقد أن جوهره يكمن فى مقولة شهر زاد «أن ما سأحكيه أعجب مما حكيت»، ويحمل هذا المبدأ المقترح من وجهة نظره للحكى بعدين أساسيين؛ هما الزمن والعجب.

أما الزمن، فهو الذى تسعى شهرزاد من خلاله إلى ممارسة الحكى حتى يتأجل الموت. وأما العجب فهو الحافز أو الدافع لمواصلة الحكى من جانب شهريار؛ **فالعجب هو الذى يجعله مستسلما للحكى ولتأجيل قرار** الموت. وبالطبع، فإن الزمن هنا خارج إطار القصّ، أما العجب فمتداخل معه من خلال القصص العجيبة المتضمنة.

٢ ـ ليالى نجيب محفوظ:

يأخذ نجيب محفوظ القصة الإطار لـ (ألف ليلة) ويجعلها مدار حكيه، لتكون نهايتها بداية لياليه، إلا أنه يمد هذا النص المنتهى مرة أخرى عن طريق استعادة بعض عوالم القصص المتضمنة ليحكيها لنا بوصفها وقائع جارية لا بوصفها حكايات منتهية. ويمكننا مع الباحث رصد تحولات العناصر والمواد الحكائية التى وظفها نجيب عن طريق نقط الاختلاف بين النصين:

١ ـ على صعيد الشكل السردى : إذا كانت شهرزاد فى (ألف ليلة) صوتا سرديا مكلفا بالحكى فهى عند نجيب فاعل فى الأحداث، فى الوقت الذى يتكفل بالحكى ناظم خارجى آخر (الذات الثانية للكاتب)، وبذلك تبتعد المسافة بين الصوتين السرديين.

٢ ـ على صعيد الشكل الحكائى: إذا كانت (ألف ليلة) تعتمد على التأطير والتضمين فإن (ليالى) نجيب تأخذ التضمين وتجعله امتدادا للقصة الإطار، وبذلك تضيق المسافة بين الواقع المؤطر والحكى المضمن، ويبرز لنا هذا عن طريق المشابهة والتحويل.

٣ ـ اشتغال التعلق النصى فى (ليالى ألف ليلة):

فى (ليالى ألف ليلة) نجد أننا أمام بناء تسلسلى تتطور فيه الأحداث من بداية إلى نهاية، وهو ما يقدم لنا الصورة العامة لتحويل النص المتعلق به إلى النص من خلال الانتقال من عالم الحكاية إلى عالم الواقع، مما يدل على أن العجب الموجود فى عالم الحكاية يوجد نظيره فى الواقع. حيث إن مبدأ الحكى فى (ليالى) نجيب هو: «يبقى الحكى ما بقى العجب». ولا يعنى العجب عند محفوظ سوى الشر الذى هو نواة السرد فى (ليالى ألف ليلة)، والذى ينظم مختلف الحكايات.

وفى الأخير يستنتج الباحث ما يلى :

١ ـ أن النص الجديد الذى أنتجه نجيب انبنى على مشابهة النص الأصلى فى مادة حكيه وبعض مميزاته النوعية، وبالأخص بعده العجائبى الناظم والمولد للعديد من الأحداث والشخصيات، الذى يتطلب قراءة خاصة.

٢ ـ ينبنى النص الجديد أيضا على تحويل المبدأ الجوهرى للحكى الذى تبرز لنا من خلاله إنتاجية نص نجيب محفوظ مجسدة من خلال تقديمه للحكاية العجيبة فى شكل جديد هو الرواية، مستوعبا بذلك مختلف البنيات والأنواع الحكائية التى تتضمنها.

الفصل الثالث : نوار اللوز:
تغريبة صالح بن عامر الزوفرى

واسينى الأعرج روائى جزائرى يدرس يقطين فى هذا الفصل روايته (نوار اللوز) وتعلقها بالسيرة بوصفها نوعاً سردياً له ملامح شعبية، وخاصة السيرة الهلالية وقسمها المتعلق بالتغريبة؛ أى أنه يدرس تغريبة صالح بن عامر فى تعلقها بتغريبة بنى هلال. ويتم هذا تحت عدة عناوين:

١ ـ النص والمناص:

«المناصة» عند يقطين هو ترجمة مقابل الـ Peratex-tualité عند جينيت، وهو نمط من بين أنماط التداخل التى حددها جينيت، ويهتم فيه بالنصوص الموجودة حول

النص مثل العناوين، ونصوص التقديم، ونصوص التذييل وعلاقتها بالنص الأصلى. أما «المناص» فهو النص الذى يتعالق تحت هذا النمط. لذلك، فإن ترجمة سعيد يقطين له بالمناص قد تنشئ نوعا من سوء الفهم للمصطلح، بعكس ما نقترحه له مثل «النص الموازى».

وبطبيعة الحال، فإن العنوان هنا باعتباره نصا متوازيا مع النص الأصلى (نص الرواية) يبدو مدخلا ضروريا للبحث؛ خاصة إذا تم ربطه بنص متواز آخر هو مقدمة الكاتب أو فاتحة الكتاب، التى يدعو فيها الكاتب القارئ إلى قراءة تغريبة بنى هلال أولا قبل قراءة الرواية، تلك التغريبة التى حتما سنجد فيها تفسيرا واضحا للجوع والبؤس الذى مازال بيننا. وهذا الربط هو بالضبط ما فعله الباحث هنا؛ حيث يحاول قراءة النص على ضوء نصوصه الموازية، أو «مناصاته» الداخلية[٦] كما يسميها يقطين. حيث إن علاقة التغريبة الهلالية (التاريخ) بتغريبة الرواية (الواقع) ــ وصف الباحث التغريبة/ الرواية بالواقع راجع إلى أن الكاتب/ الروائى قد وضح فى أحد نصوصه الموازية للنص أن أى تشابه بين الرواية ليس عن طريق الصدفة ــ هى التى دفعت الباحث إلى العنوان التالى.

٢ ــ التغريبة : التاريخ والواقع

تحت هذا العنوان يدرس الباحث نقط الاختلاف والاشتراك بين النصين أو التغريبتين عن طريق السياق الذى أنتج فيه النصان من جهة؛ وفى قصديتهما التى تختلف باختلاف سياقهما النصى من جهة أخرى.

٣ ــ اشتغال التعلق النصى:

يوضح الباحث أننا أمام هذه الرواية نجد أنفسنا أمام نص شفاف يظهر من تحته نص آخر، أى أننا أمام نصين لا نص واحد، وهى صورة قد رسمها جينيت من قبل «صورة الطرس الممسوح» الذى استعار اسمه لكتابه Palinpsestes والذى يتحدث فيه عن التنقل النصى.

ونظرا لشدة التعالق بين التغريبتين، فإن يقطين يحاول تغطية التعالق عن طريق رصد عدة أنماط للتداخل وليس نمط «التعلق» فقط.

١ ــ التناص : أما التناص فيرصده الباحث عن طريق أسماء الأعلام الموجودة بكثرة شديدة فى الرواية، كأن شخصيات بنى هلال جزء لا يتجزء من تغريبة صالح بن عامر. ويعطى يقطين أمثلة كثيرة على ذلك.

٢ ــ المناصة : والمناصة هنا، أى علاقة النصوص المتوازية للنص مثل مقاطع التغريبة المقتبسة من التغريبة الهلالية لتتجاور مع بنيات نصية للتغريبة الروائية، والجدير بالذكر أن النصوص المتوازية التى يتحدث عنها الباحث هى نصوص خارجية ليست من إنتاج الكاتب، بعكس النصوص المتوازية الداخلية التى ينتجها الكاتب حول نصه، مثل العناوين الفرعية ونصوص التقديم والتذييل وما إلى ذلك. وتأتى المناصة (التوازى النصى) فى هذه الرواية موظفة فى سياق صراع تناحرى فى غالب الأحوال.

٣ ــ الميتانصية : يفهم يقطين الميتانصية على أساس أنها تتجسد من خلال النقد الذى يوجهه المتفاعل النصى الأصل (النص المتعلق) للبنيات النصية السابقة. وعلى ذلك، فهو يرى أنها تتحقق فى هذه الرواية التى توجه النقد إلى تغريبة بنى هلال من خلال بعض عوالمها. ويأتى ببعض الأمثلة من النص التى توضح ذلك.

إلا أن الميتانصية لا تأتى دائما لنقد البنيات النصية. إن الميتانصية هى العلاقة التى تربط نصا بنص آخر يتحدث عنه، دون أن يكون هناك بالضرورة استشهاد بجمل منه، بشكل واضح جلى، إنها توجد أساسا بين النص والبنيات النصية، وهو ما يلاحظ فى تبادل شحن

الحمولات الجمالية والفكرية بين الرواية وطريقة الكتابة التاريخية، أو طريقة القص الشعبى على سبيل المثال، كاستعانة الرواية ببعض من العناصر الأسلوبية الخاصة بهذه الكتابة أو هذا القص، ولم يقتصر الأمر على هذا بل تعدى إلى تطويع البنى الأسلوبية والدلالية لمقتضيات القص الشعبى، أو الكتابة التاريخية، وإدراجها فى أساليب السرد الروائى. صحيح أن أساليب السرد الروائى من الممكن أن تأتى لتحاكى وتسخر من بنيات نصية معينة، إلا أنها فى معظم الأحيان تتشرب، وتستوعب، ولا تنقد.

ويرى يقطين أن الكاتب قد حقق إنجاز نصه من خلال نص تغريبة بنى هلال عن طريق :

١ ـ الاستيعاب : وقد تم عن طريق موازاة عالم النص السابق بعالم النص اللاحق.

٢ ـ المعارضة : وهو الطابع الذى يجاوز الأول ويحدده، ثم يعارضه ويتخذ الموقف النقدى منه.

أبعاد التفاعل النصى:

يتحدث يقطين هنا عن مستويين للتفاعل النصى، المستوى الأول نصى، والثانى غير نصى. المستوى النصى: يبرز أثر تعالق تغريبة صالح بتغريبة بنى هلال من خلال جانبين؛ الجانب الأول هو طبيعة السرد الشعبى الذى يتجلى فى الرواية سواء على مستوى اللغة أو عن طريق الترهين السردى. أما الجانب الثانى، فهو تكسير عمودية السرد الذى يتم عن طريق إقحام البنيات السردية للنص المتعلق به. ونتيجة لهذين الجانبين يستنتج الباحث أن الروائى ينطلق من نوع سردى قديم: (السيرة) لكنه يسعى إلى تكسير نوعية هذا النص وإنتاج نص جديد يستوعب بنيات السيرة ويجاوزها ويعارضها ويأخذ موقف ليس فقط من عوالم التغريبة ولكن أيضا من طريقة كتابتها.

أما المستوى الخارج نصى: فهو يحاول الإمساك به من خلال الزمن من حيث هو بعد يجاوز ما هو داخلى فى القصة والخطاب والنص إلى ما هو خارجى يمس أبعاده التاريخية والاجتماعية، كما هى مقدمة إلينا من داخل النص ذاته.

الفصل الرابع : ليون الأفريقى ووصف أفريقيا

يتناول هذا الفصل تعالق رواية (ليون الأفريقى) لأمين معلوف بكتاب (وصف أفريقيا) للحسن بن الوزان. ويحاول الباحث تحليل نص الرواية من خلال نقطتين أساسيتين، الأولى: صورة المغرب كما يجسدها لنا (ليون الأفريقى) والثانية: مقارنة (ليون الأفريقى) بـ (الزينى بركات) لالتقائهما حول حدث مركزى هو احتلال القاهرة وسقوطها بيد العثمانيين، لكى يتمكن بعد ذلك من الوقوف على أوجه العلاقات التى تقيمها رواية (ليون الأفريقى) مع كتاب (وصف أفريقيا) وإبراز ملامحها وأشكالها وأبعادها. وبناء على عملية التفاعل هاته وما تتضمنه من تعلق نصى، يلاحظ الباحث أن الكاتب سواء على مستوى بناء النص أو لغته أو أسلوبه السردى لم يقف عند استرجاع المادة منبهرا أمامها، كما كان يحدث فى بعض الأعمال التى تأسست على محاكاة المادة التاريخية، كما نجد فى الروايات التاريخية فى بدايات هذا القرن، بل أنتج نصا جديدا تحقق بناء على تفاعل إيجابى مع النص التراثى، مما يدل على وعى متقدم بالتراث بوجه عام. وهو ما يميز هذه الرواية التى جسدت «نصية» متفردة و«محولة» عن نص متعلق به هو (وصف أفريقيا).

الفصل الخامس : التراث ووعى الكتابة الروائية

فى هذا الفصل يتحدث الباحث عن علاقة الكتابة الروائية بالتناص، عن طريق دراسة نصوص الكاتب الموازية لنصه الأصلى، التى يكتبها الروائى على هامش نصوصه،

ولكن بشكل مستقل عنها، مثل المسودات، والحوارات، والشهادات الأدبية؛ حيث إن هذه النصوص هى التى تكشف خلفية الكاتب النصية، ووعيه بالكتابة، وتفاعلاته مع النصوص الأخرى، لأنها بمثابة «العقبات» التى تساعدنا على الولوج إلى النص. ويأخذ الباحث هنا تجربة الغيطانى من حيث هى نموذج للشرح؛ حيث إن الباحث يعتبره من أهم كتاب السرد العربى المعاصرين. ولذلك، فإنه من خلال دراسة تعلق الزينى بركات بـ (بدائع الزهور)، توسيعاً لدائرة البحث فى (الزينى بركات)(٧)، يتكلم عن:

١ ـ التراث ووعى الكتابة: كما يتجلى من خلال المناص الخارجى الذى يحدد فيه الغيطانى تجربته فى كتابة القصة والرواية. ويركز الباحث هنا على إحساس الغيطانى الخاص جدا بالزمن، الذى نفهم من خلاله كيفية تعامله مع التراث، وكيفية تعلقه بالتاريخ؛ حيث إن فهمه للزمن المتسرب هو الذى يقوده إلى التفاعل مع اللحظات غير المدونة وغير المهتم بها فى تاريخ التجارب الإنسانية. كما يحاول الباحث بعد ذلك كشف الخلفية النصية التى يتعامل معها الغيطانى، والتى تتكون من نصوص هامشية أو شعبية غالبا، وترفض النصوص الرسمية. ويظهر ذلك فى تفضيله ابن إياس على الطبرى. وعموما، فإن التراث هو الذى شكل وعى الكتابة عند الغيطانى وجعل تجربته منفردة.

٢ ـ التراث والكتابة الروائية: كما تقدمها لنا تجربة الغيطانى فى (الزينى بركات)، وهى تتعلق بـ (بدائع الزهور). وبما أن التعلق النصى فى نظر الباحث لا يخرج عن ثلاثة أنواع: المحاكاة والتحويل والمعارضة، فهو يسعى هنا إلى تحديد نوع التعلق الذى يشتغل به الغيطانى وفق تصوره الخاص للتراث وممارسته التفاعل معه.

ويستخلص الباحث، من خلال التحليل، أن الغيطانى وهو يفهم الزمن فهما جديدا، يتعلق بنص سردى قديم، هو التاريخ، لخلق نص جديد له دلالة جديدة. وفى هذا النطاق نجد أن التفاعل النصى الإيجابى أو الخلاق، هو الذى يدفع إلى تجاوز المحاكاة البسيطة أو الاستنساخية، ويحقق لدى الكاتب القدرة على إنتاج نص جديد «يحاور» النص القديم و«يحوله» تعبيريا ودلاليا. وهذا التحويل هو التجسيد الأسمى لعلاقة النص اللاحق بالنص السابق. وتحقق هذا العمل بهذا الشكل هو الذى جعل (الزينى بركات) نصا جديدا يتأسس على قاعدة التعلق النصى بالتراث، وجعل الغيطانى روائيا متميزا فى وعيه بالتراث.

الفصل السادس : الرواية والتراث جدل التفاعل والإبداع

فى هذا الفصل يأتى الباحث بعد أن حلل النصوص لكى يحاول الإجابة عن سؤالين :

١ ـ كيف تحقق التعلق النصى بين هذه النصوص والتراث السردى القديم؟

٢ ـ ما مصدر «نصية» هذه النصوص وما مدى نجاحها فى إنتاج نص جديد؟ ويحاول يقطين الإجابة عن هذين السؤالين عن طريق تحديد نوعية وطبيعة النصين «المتعلق» أو «المتعلق به»، ثم ينتقل بعد ذلك إلى كيفية تحقق التعلق من خلال القصة والخطاب والأسلوب والدلالة.

فى النص المتعلق به:

يلاحظ الباحث أن النصوص المتعلق بها تنقسم إلى قسمين؛ فمن حيث المؤلف نجد أن نصين ينسبان إلى مؤلف محدد، (بدائع الزهور) وينسب إلى ابن إياس و(وصف أفريقيا) وينسب للحسن بن الوزان. أما النصان الآخران: (الليالى)، و(التغريبة) فمجهولا المؤلف. ومن

حيث الزمن أيضا نجد أن (البدائع) و(وصف أفريقيا) ظهرا فى القرن العاشر الهجرى، بعكس (الليالى) و(التغريبة) فيظل زمنهما صعب التحديد. أما من حيث النوع، يدخل النصان الأولان فى الثقافة «العالمة»، وتدخل (الليالى) و(التغريبة) فى الثقافة «الشعبية».

فى النص المتعلق :

إذا كانت النصوص المتعلق بها تنتمى إلى أنواع كثيرة، فإن النص المتعلق هنا هو الرواية التى، كما يوضح «باختين»، تحاكى بسخرية كل الأنواع الأخرى، وهى بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية. إنها تقصى بعضها، وتدمج بعضها الآخر فى بنيتها الخاصة، معيدة تأويلها ومانحة إياها نبرة أخرى من أجل إنتاج نص جديد وبلورة تجربة روائية إبداعية خاصة. وتلتقى النصوص الروائية موضع الدرس على صعيد زمن الإنتاج فهى مجتمعة ظهرت بعد سنة ١٩٦٧ بوصفها انعطافة تاريخية عربية معاصرة لتتساءل: لماذا انهزمنا؟ وتحاول أن تجيب عن هذه الأسئلة من خلال فهم «الواقع» فى علاقته بـ «التاريخ»، وبالأخص الغيطانى الذى حاول ترهين السؤال عن الهزائم القديمة باعتبارها «مشابهة» لهزائمنا المعاصرة.

فى التعلق النصى :

يتجسد التعلق النصى فى المتن المحلل على صعيد كل من مادة الحكى (القصة)، وطريقة تقديمها (الخطاب)، وطريقة صياغتها (الأسلوب) وأبعادها الدلالية (الدلالة)، محاكاة وتحويلا ومعارضة. وهو ما يحلله الباحث تحت هذا العنوان من خلال هذه النقط الأربع:

١ ـ المادة الحكائية، وهى فى كل النصوص الروائية السابقة مستلهمة من النصوص المتعلق بها باستثناء (نوار اللوز) التى تزدوج المادة الحكائية فيها إلى مادتين؛ مادة مستلهمة من التغريبة، ومادة من الواقع المعيش. وبرغم أن المادة الحكائية تحاكى المادة المتعلق بها، إلا أن هذه المحاكاة التى تمت على صعيد المادة تم «تحويلها» وإعادة بنائها وصياغتها.

٢ ـ أما الخطاب فتزول عنه المحاكاة تماما، فالنوع الجديد (الرواية) يستوعب الأنواع القديمة، ويسلبها نوعيتها، معيدا بذلك نظمها من جديد، ويبرز هذا من خلال الزمن السردى والمنظور السردى.

٣ ـ أما الأسلوب فنجد اختلافا بين الروائيين فى استخداماته، فبينما نجد نجيب محفوظ قد حول أسلوب (الليالى) المنحط (حسب بعض التقاليد الأدبية) إلى أسلوب سام فى التعبير والصياغة، نجد فى (الزينى بركات) و(ليون الأفريقى) «محاكاة» أسلوب الخطاب التاريخى والجغرافى، وتنفرد (نوار اللوز) بين الأسلوبين السامى والمنحط.

٤ ـ الدلالة: إن طريقة التعلق النصى بالشكل الذى انتهجه الروائيون يؤدى إلى إنتاج دلالة جديدة، تختلف فيها وظائف الحكى فى الرواية عنها فى النصوص المتعلق بها؛ حيث إن هذه الوظائف التى تحملها النصوص المتعلق بها نجدها «محولة» فى النصوص المتعلقة. ويوضح الباحث أن تجربة الكاتب فى اختيار النص المتعلق به تبرز لنا من خلال عمليتين اثنتين، هما الامتداد والاستعادة. يتحقق الامتداد فى (الليالى) و(نوار اللوز)، وتتحقق الاستعادة فى (الزينى) و(تغريبة صالح). ومعنى ذلك أنه توجد بين الواقعى والتاريخى مماثلة. هذه المماثلة بنوعيها ـ الممتد والمستعاد ـ تمثيل لجدل التفاعل مع النص والواقع الذاتى والعصر، وتعبر عن جدل الإبداع الروائى فى تفاعله مع التاريخ والواقع، هذا التفاعل الذى تتجسد نصية الرواية العربية الجديدة من خلاله.

الفصل السابع : من أجل وعى جديد بالتراث

يحاول الباحث فى هذا الفصل الإجابة عن سؤال محتواه: بأى وعى نتعامل مع التراث؟ حيث إن التراث أصبح خزان نصوص أو نصا ذا حدين نوظفه للاستشهاد، سواء لنا أو علينا، وأن الكثير مما قيل فى التراث ـ من وجهة نظره ـ مازال محكوما بقصر النظر وظرفية المرحلة، وأنه يقول الكلام ذاته بلغات عدة. ولذلك، فإن الباحث ينقل التفاعل من حقله الأدبى إلى حقله النصى العام الذى يجاوز الأدبى إلى الفكرى، لكى يبين الفوارق بين المشتغلين بالإبداع والمشتغلين بالبحث حول قضية جوهرية هى التراث. ولذلك، فإنه يبحث فى إنتاجية النص المتفاعل وقياس درجة هذه الإنتاجية، حيث لا يكون النص منتجا إلا لو تفاعل تفاعلا إيجابيا مع واقعه الذاتى الذى مازال يتفاعل مع التراث باعتباره امتدادا ثقافيا. ويرى الباحث أن «المتفاعل النصى» العربى الحديث لم يتحول إلى نص. إن المشكلة الجوهرية فى هذا المتفاعل، حسب رأى الباحث، هى بحثه الدائم عن «نصيته» فى النصوص الأخرى (التراث ـ الغرب)، وقد استمر هذا البحث عن هذه النصية ردحا من الزمن وسيستمر ما لم يتحقق لدينا وعى جذرى بمسألة التفاعل النصى نظريا وعمليا. واستكمالا لنقل المتفاعل النصى من المستوى الأدبى الإبداعى، يتحدث الباحث عن علاقة المتفاعل النصى الأدبى والتراث، ولكن ليس بوصفه إبداعا كما فعل فى الرواية، ولكن يقصد به «الميتاخطاب» الذى أنتج على الخطاب الأدبى النقدى فى التراث العربى. كما يتحدث أيضا عن علاقة المتفاعل النصى الفكرى بالتراث. ليوضح أن الدعوة إلى إنتاج وعى جديد بالتراث ضرورة تاريخية ملحة ولا تتم إلا من خلال:

١ ـ عملية الفهم.

٢ ـ الاستيعاب.

٣ ـ القراءة المنتجة.

وفى الخاتمة: يقول الباحث إن الدراسة الأدبية فى علاقتها بالتراث مطروح عليها تجديد أدواتها وإجراءاتها وأسئلتها لمعانقة تراثنا الأدبى والفكرى معانقة جديدة، وإن علينا ترهين مختلف القضايا المغيبة والمسكوت عنها، ويدعو إلى الاهتمام بالسرد العربى القديم، والبحث فيه من منظور جديد وبتفاعل جديد، حيث إنه من مستلزمات الوعى الجديد بالتراث بوجه عام.

وفى الأخير، فإذا كان سعيد يقطين قد وفق إلى حد كبير فى دراسة تعالق المبدعين بالتراث عن طريق المتفاعل النصى الأدبى وتعالقاته، فإنه على صعيد المتفاعل النصى الفكرى لم يمنحنا وعيا جديدا بالتراث، فهل تصبح دراسته محكومة بقصر النظر كما قال هو عن دراسات الآخرين؟

الهوامش والتعليقات :

(١) **الرواية والتراث السردى، من أجل وعى جديد بالتراث**، المركز الثقافى العربى ١٩٩٢.

(٢) يعد مشروع جينيت النقدى بحق مسيرة متميزة فى دراسة التداخل النصى منذ كتابه **Introduction à L'architext, in Théorie des Genres**, Seuil 1983 الذى ترجم إلى اللغة العربية باسم **مدخل إلى جامع النص** ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توبقال، والذى يتحدث فيه عن معمارية النص التى اعتبرها بعد ذلك نمطاً مهماً من أنماط التداخل النصى؛ ذلك التداخل الذى كشف اهتمامه به بعد ذلك فحاول تنميط العلاقات النصية فى كتابه الشهير **Palimpsestes**: Seuil 1982، ثم جاء اهتمامه الخاص بنمط معين هو التوازى النصى فى كتاب عتبات، Seuils: Seuil 1987.

(٣) أفضل مصطلح «التنقل النصى» فى مقابل Transtextualité بدلا من «التعالى النصى» الذى يستخدمه كثير من النقاد. وعلى ذلك، فمن الممكن التحدث عن «التنقلات النصية» وليس عن «المتعاليات النصية» عند جينيت.

(٤) لم يفد الباحث من الشق النظرى العربى الذى طرحه فى المقدمة، ولذلك فلا يوجد مبرر لحضوره فى هذا الكتاب، فقد كان الاعتماد الأكبر فى التطبيق على الطرح الغربى.

(٥) هذا التقسيم هو الإفادة الوحيدة من الطرح النظرى العربى.

(٦) النصوص الموازية الداخلية هى التى كتبها الروائى حول النص، وتختلف عن النصوص الموازية الخارجية التى تتمثل فى المقاطع التى يأخذها الروائى من نصوص الغير، مثل المقاطع المأخوذة عن تغريبة بنى هلال فى تغريبة صالح.

(٧) درس الباحث التفاعل النصى فى الزينى بركات من قبل فى كتابه ، **انفتاح النص الروائى**، ١٩٨٩، المركز الثقافى العربى.



التشكيل الدال...

قراء في ديوان إشراقات رفعت سلام

أشرف عطية هاشم

ـ ١ ـ

توطئة:

(إشراقات رفعت سلام)[1] هو الديوان الثانى للشاعر المصرى رفعت سلام بعد ديوانه الأول (وردة الفوضى الجميلة)، وتعتمد التجربة الشعرية فى ديوان (إشراقات..) على أقصى إفادة ممكنة من فضاء الصفحة الشعرية؛ بغية تقديم تجربة «تشكيلية» تقوم على التحولات البصرية المستمرة التى تنتهك قوانين القراءة القائمة على المتابعة البصرية التقليدية للنص ـ باعتباره تتابعاً منتظماً للكلمات والسطور ـ لتفرض على القارئ نموذجاً آخر للقراءة تتم فيه المتابعة البصرية عبر محورين: أفقى ورأسى؛ فالعين تلحظ أثناء فعل القراءة ثلاثة مستويات متمايزة يتشكل منها النص، منها اثنان يأخذان موقعهما فى متن الصفحة وثالث يتموقع فى حاشيتها، يمينا أو يساراً. كما أن كل مستوى من المستويات الثلاثة يصطنع نمطه الخاص فى الكتابة، وكذا حجم الحروف الطباعية الأنسب للتعبير عنه.

والمستوى الأول للمتن يكتب بالنمط النثرى ـ من حيث الشكل وليس الخصائص النوعية ـ فيما يتبدى المستوى الثانى للمتن معتمداً على نموذج السطر التفعيلى القصير، كما تصبح الحروف الطباعية فى هذا المستوى أكثر بروزاً منها فى المستوى الأول للمتن.

ويشغل مستوى الحاشية ـ وهو المستوى الثالث ـ جوانب صفحات الديوان؛ بحيث يصبح إحالات من مستوى المتن النثرى عبر كلمات أو مؤشرات مرقومة لها وضعيتها وخصوصيتها داخل مستوى المتن النثرى.

ويتفق كل من مستوى الحاشية ومستوى المتن الشعرى فى اعتمادهما شعر التفعيلة نمطاً فى الكتابة، وإن كانت الحروف الطباعية فى مستوى الحاشية أقل بروزاً منها فى المستويين الآخرين:

«واستخدام الخط وإمكاناته، والكلمة المكتوبة وتتابعها الهندسى، يشكل عنصراً مهماً فى الشعر، خصوصاً مايطلق عليه «الشعر التشكيلى»، الذى نجد أمثلة منه فى تراث

منطقتنا، وفى التراث الصينى والياباني والأوروبى. ففى عصر النهضة شاع فى أوروبا ماسمى بالقصائد الشعارية Emblem Poetry؛ لأنها كانت تستخدم شعاراً تشكيلياً لمعمارية الصفحة الشعرية، كما فى قصيدة إنكليزية لمجهول بعنوان «عقدة العشق»، حيث كتبها فى شكل عقد متشابكة، وكما فى قصيدة جورج هربرت بعنوان «المذبح»، حيث صفت الكلمات بحيث تشكل مذبحاً على الصفحة الشعرية. كذلك فإن الشعراء المستقبليين كتبوا ماسمى أحياناً بالشعر «العينى»، ومنه قصيدة لأبولينير عن المطر، وفيها تهطل الكلمات وتتناثر على الصفحة كأنها مطر» (٢).

نص رفعت سلام - إذن - لايدعى أنه خطاب شعرى تأسيسى منبت الصلة عن تلك المحاولات السابقة لاستثمار فراغ الصفحة الشعرية، وإنما ينبغى النظر إليه - من ناحية التشكيل البصرى - (٣) باعتباره تواصلاً حداثياً مع تلك المحاولات التى أنتجت فى سياقات حضارية ومعرفية مغايرة، فهو إفادة من طرائق الكتابة السابقة وكذلك المعاصرة له؛ بحيث يبدو نتاجاً لتفاعل حركة نصوص عربية قديمة وحديثة - منها الشعرى وغير الشعرى - اتخذت لنفسها أنماطاً خاصة لتشكيل صفحاتها، ومنها الموشحة قديماً وقصيدة النثر حديثاً، بل إن ديوان (إشراقات) - فى تشكله إلى متن وحاشية - ربما أخذ من الشروح المتأخرة لمتون كتب البلاغة والنحو مرجعيته التشكيلية أكثر من سواها.

وستهتم دراستنا أساساً بالكشف عن مغزى هذا التشكيل واكتناه دلالته اعتمادا على تحليل النص والوقوف على آليات عمله وفك شفرته، ثم تحديد أنماط العلاقات المختلفة التى تتواشج بها نصوص المتن والحاشية معاً.

وقبل أن نشرع فى التحليل، سنقدم منظومة المصطلحات والمفاهيم التى ستتردد من حين لآخر فى معالجتنا؛ إذ سنفرق بين المستويات الثلاثة للنص باعتبار أن:

(١) مستوى اللاوعى:

وهو يمثل نصوص المتن المكتوبة نثراً، التى يتوقف فيها تتابع الخطاب من حين لآخر؛ بحيث تحيلنا المؤشرات المرقومة بصريا - عند انقطاع تتابع النصوص - إلى الحاشية.

(٢) المستوى الوسيط:

ويمثل نصوص المتن المكتوبة بنمط شعر التفعيلة، وتستخدم عموماً فى هذا المستوى الحروف الطباعية الأكثر بروزاً بين المستويات الثلاثة.

(٣) مستوى الوعى:

ويمثل نصوص الحاشية التى تستخدم النمط التفعيلى نفسه فى الكتابة الشعرية، بينما تستخدم الحروف الطباعية الأقل بروزاً بين المستويات الثلاثة.

وقد نستخدم مصطلح «مستوى المتن النثرى» بدلاً من «مستوى اللاوعى»، كما قد نستخدم مصطلح «مستوى المتن الشعرى» بدلاً من «المستوى الوسيط»، وكذلك مصطلح «مستوى الحاشية» بدلامن «مستوى الوعى»، وذلك فى سياقات يقتضيها التحليل.

وسنفرق بين أنماط العلاقات التى تربط الحاشية والمتن معاً على النحو التالى:

(١) علاقات الوصف:

وهى أحد أنماط العلاقات التى تربط مستوى الحاشية بمستوى المتن النثرى؛ بحيث تقوم الحاشية - من خلال هذا النمط من العلاقات - بوصف

المفهوم الذى يتوقف عنده تتابع الخطاب فى مستوى المتن النثرى. ويتجاوز هذا الوصف حدود شرح المفهوم أو التعليق عليه إلى القيام ـ وظيفيا ـ بإعادة إنتاج المفهوم فى الوعى.

(٢) علاقات التخالف:

وهى نمط العلاقات الذى تقوم الحاشية من خلاله بهدم المفهوم ـ كليةً ـ وإعادة تخليقه بواسطة دال المغايرة [حرف النفى أو الفعل الناسخ «ليس»].

(٣) علاقات الانقطاع الظاهرى:

ويتم من خلالها المغايرة (الظاهرية) بين دلالتى الخطاب المنقطع ـ لحظياً ـ فى مستوى المتن النثرى والخطاب الجديد فى الحاشية.

(٤) علاقات التتميم:

وهى نمط من العلاقات يربط بين الحاشية ومستوى المتن النثرى، كما يربط بين مستوى المتن النثرى ومستوى المتن الشعرى، على السواء. وغالباً ما يستخدم فى النوع الأول من الربط مفاتيح أسلوبية مثل حروف العطف أو جملة النداء بدايات للخطاب الشعرى (Poetic Discourse) فى الحاشية.

(٥) علاقات التدوير:

وفيها يتم الانتقال بالخطاب من دال أسلوبى انقطع عنده الخطاب فى مستوى المتن النثرى، ليبدأ مستوى الحاشية بالدال نفسه وكذلك ينتهى به.

ـ ٢ ـ

يمكن النظر إلى قصائد الديوان وعددها أربع عشرة قصيدة باعتبارها بنيات جزئية تتضافر فيما بينها لتشكل البنية الكلية التى تتحقق بها دلالة النص، وهذا التضافر ـ وليس التتابع ـ بين تلك البنيات الجزئية محكوم بحركية درامية لا يمكن فيها استبدال بنية محل أخرى؛ ذلك أن هذا الاستبدال يخل بالقانون العام الذى يحكم حركة الميكانيزم المهيمن على تلك البنيات الجزئية.

وثمة إشارات أسلوبية دالة فى نهاية معظم القصائد تؤكد لنا هذه النسقية التى تحكم وضعية القصيدة ـ موقعياً ـ بين قصائد الديوان وعلاقتها، من ناحية أخرى، بما يليها من قصائد: «وسأنبئكم فى القصيدة القادمة بتأويل مالم تستطيعوا عليه صبراً فصبراً» (٤)، أو قوله «فدعونى ووداعاً حتى يوم قادم فى أسبوع قادم فى شهر قادم فى سنة قادمة فى القصيدة القادمة» (٥).

موقع البنية الجزئية (القصيدة) محكوم، إذن، بوظيفتها داخل السياق الكلى (قصائد الديوان مجتمعة)؛ حيث تتخلق داخل البنية الجزئية الواحدة صراعاتها المختلفة وتتحد الذات المتكلمة مع ذوات أخرى تتجدد باستمرار، ويصبح منطق الصراعات وخصوصية هذا الاتحاد للذات المتكلمة اشتراطات نصية تتأسس عليها حركة السياق الكلى.

وعلى ذلك، ينبغى النظر إلى النص باعتباره بنية مستمرة من التحولات التى تكتنف الذات المتكلمة، وهى تحولات تتجاوز تجليات الذات إلى المخاطب ـ داخل النص ـ وكذا أنساق اللغة والصورة؛ فليس هناك مستوى معيارى للصورة يمكن الإمساك به وتحليل بنيته وآليات عمله، كما أن الذات المتكلمة تتبدى فى تجليات شتى، شأنها شأن المخاطب فى النص.

وهذه التحولات التى تشمل العناصر السابقة هى التى تسوغ للشاعر ـ فى تقديرنا ـ استخدام هذا النمط التشكيلى الذى ينتهك النموذج التقليدى فى استثمار فراغ الصفحة الشعرية؛ بحيث يصبح التشكيل البصرى المراوغ دالاً على الطبيعة (المراوغة) للنص داخلياً من خلال بنية التحولات التى يقوم على أساسها، وكذلك يمكن النظر إلى هذا النمط من التشكيل باعتباره استفزازا لذائقة القارئ ـ وهو مشارك شاء أم أبى فى إنتاج النص ـ من خلال ما يسميه الفيلسوف والناقد البولندى رومان إنجاردن بـ «صنع الترابطات الضمنية وملء فجوات النص وإضفاء أوجه التحدد عليه» (٦).

هذا التشكيل المشتت لفعل القراءة التقليدى ليس ـ إذن ـ مجرد مغامرة فى الشكل، وإنما هو دال يشير إلى مدلوله فى النص، واختبار عناصر النص المختلفة التى تشملها بنية التحولات يفضى بنا ـ كما سنرى لاحقاً ـ إلى فهم فلسفة هذا التشكيل البصرى.

والنص ـ فى اعتماده على تلك التحولات ـ يبتغى هدفاً محدداً، وهو الكشف عن ماهية الذات إزاء واقعها الذى يهيمن على حركتها فيهمشها حينا ويشيؤها حيناً آخر. ويقتضى هذا الكشف والفهم لماهية الذات تحليلاً عميقاً لوعيها ولاوعيها، وكذا علاقتها بتراثها ولحظتها التاريخية الراهنة، وموقفها من السلطة والتابو الاجتماعى.

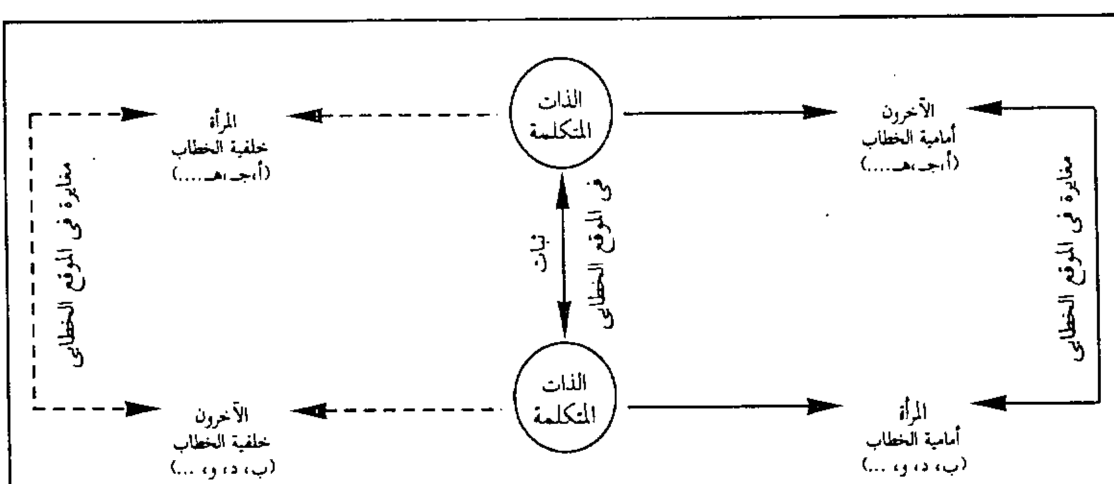
وهذا الزخم من العلاقات لايطرح الذات ـ فى النص ـ باعتبارها مفهوماً متجانساً يتحرك وفق شروط وظروف ثابتة، وإنما تنبنى حركة الذات فى واقعها على أساس من التعارضات الخارجية حتى فى إطار اللحظة أو السياق الواحد، مما يفضى بها إلى هذه التعارضات الداخلية التى تكون سبباً فى تفتتها وتناقضها الحاد.

وانطلاقاً من بنية التحولات، تتراوح حركة الذات المتكلمة فى النص ـ فى مختلف تجلياتها ـ بين أساسين؛ إذ تصبح المرأة أداة كاشفة لماهية هذه الذات وموقعها من عالمها، فيما يصبح الآخرون (الناس العاديون) أداة أخرى ـ فى سياق مختلف ـ لهذا الكشف.

ويدخل الجميع فى حوار يكون المتكلم فيه دائماً هو الذات، بينما المخاطب متغير، وهو تغير يأخذ شكلاً تبادلياً؛ بحيث يصبح انفصام العلاقة بين الذات المتكلمة والمخاطب (الآخرين مثلاً) مهيئا لانزياح هذا النموذج وإحلال نموذج العلاقة بين الذات المتكلمة والمخاطب المرأة (بوصفها بديلا للكشف). ويبقى دائماً أحد المخاطبين فى أمامية الخطاب والآخر فى خلفيته، ويمكن فهم هذا المعنى من المقطع التالى:

«فأقفز قفزة مسعورة فى الفراغ المراوغ أنشب فيه مخالبى فأتعلق بين اليتم والانتظار بين الرماد والانكسار ألف شظية سامة على الرمال الشمالية لا ألتم ولا أتبدد أو تدركنى عوامل التعرية فتعرينى منى لايبقى غير وتر موتور مرمىّ تتقاذفه الأقدام فكونى قوسا أو متراسا كونى نخلة تمتد فى المدى سدى أكن حريقاً أو طريقاً مقفراً إلا من الشراك والأشواك كونى مرة أو لا تكونى وردة أو جنون جامح فى ليلة لاتنتهى أكن رصاصة فى الظهر ....» (٧).

ويمكن تمثيل حركة الخطاب التبادلى المستمر طوال النص فى الشكل التالى.



وتشير الخطوط المتصلة فى الشكل السابق إلى أمامية الخطاب بينما تشير الخطوط المتقطعة إلى خلفية الخطاب؛ بحيث يعبر الاتصال عن حضور طرف من أطراف الخطاب وغياب الآخر، فيما يعبر الانقطاع عن غياب طرف وحضور الآخر، وتعبر العلاقة بين مجموعتى الحروف الأبجدية (أ، جـ، هـ،...)، (ب، د، و، ...) عن الصفة التبادلية للخطاب باعتباره انتقالاً بين سياقات مختلفة.

وإذا كانت الذات المتكلمة تحتفظ بموقعها الثابت فى الخطاب من حيث توسطها بين أمامية الخطاب وخلفيته، فإن هذا الثبات المركزى لايعكس بالضرورة ثباتها الداخلى، بل إن هذا الموقع المركزى فى الخطاب هو ذاته الذى يسوغ التجليات المختلفة للذات؛ من حيث تراوحها بين الصوفى والصعلوك والشاعر ابن لحظته التاريخية بكل هزائمها وانكساراتها.

وحضور «الأنا» الصوفية واضح فى النص؛ إذ يكفى أن نطالع العنوان اللافت للديوان (إشراقات)، وكذا عناوين القصائد المختلفة: مراوحة، مكابدة، مراودة.. وكلها إشارات دالة على هذا الحضور الصوفى الطاغى فى النص، فضلاً عن تلك الألفاظ والمصطلحات التى تعد من أدبيات الفلسفة الصوفية مثل: «المقام»، «الغياب»، «سكة السالكين» وغيرها.

والصوفى فى النص ليس منشغلاً بتقديم فلسفته النظرية بقدر ما تشغله ترجمة هذه الفلسفة الخالصة - التى ارتبطت فى تراثنا الفكرى الإسلامى بالسلبية والتغييب الإرادى للذات إزاء الواقع الاجتماعى - إلى فعل ناجز ومؤثر فى حركة الواقع وموقف محدد تجاه متغيراته:

«وأمضى فى طريقى دونما أسف على نفسى الأمارة بالسوء رافعاً خراقتى / خرقتى وعلامتى فهل أدلكم على شجرة الجنون اتبعونى أنا السيد الوحيد.»[٨].

هذا الموقف المتمرد نفسه يطبع حركة الأنا فى تجليها «الصعلوكى»:

«فلا يتبقى غير أن أكتب أهجيةً للعمر الكئيب موشاةً بحوشى الكلام ومهجور الألفاظ وسقط متاع الشعراء الصعاليك ومن لفّ لفهم وأتأبط شراً أصفع به وجه هذا العالم وقفاه بلا افتعال أو مداراة...»[٩].

وبين هذين التجليين يعود الشاعر إلى «أناه» الخاصة من حين لآخر:

«وأحسب ما تبقى من نقود فى جيبى المثقوب لا تكفى تذكرة الأتوبيس أو المترو بضع مليمات ممنوعة من الصرف فأمضى يسلمنى شارع إلى شارع متوجاً بالجنون...»[١٠].

وهذه التجليات لاتتم بشكل فجائى يوقعها فى فخ الآلية أو الاستدعاء المباشر حسب المقام، وإنما تتداخل هذه التجليات - مراراً - فى السياق الواحد بما يشبه الكيمياء التى يصعب فيها تحديد العنصر المهيمن، وعلة هذا التداخل والانسباك بين هذه التجليات المختلفة ذلك التوزع الذى يعترى الذات المتكلمة - طوال النص - ويدفعها دفعاً للاحتماء بأية لافتة تظنها محققة لوجودها الإنسانى المأمول مما يوقعها فى تعددية الانتماءات - وبالتالى التجليات - فى اللحظة الواحدة.

وعلى العكس مما يمكن أن توحى به هذه التجليات من فاعلية وحركة للذات فى واقعها، فإن كل تجل من هذه التجليات تكتنفه حالة من التردد والانقسام بين الشئ ونقيضه والقناعة وضدها:

«اتركونى ساعة أو لا تتركونى...»[١١]،
«اتركونى فوردة الرماد تطفو على الماء المناسب فينكسر النعاس واحتمال أى شئ آسنا أمضى وكل الظنّ إثم وحوريات الليل لا تواتينى للمرة الأخيرة فلا تتركونى...»[١٢].

وهذا الانقسام هو الذى يخلق ذلك التخلخل الأسلوبى الذى يطبع لغة النص ـ على اختلاف أنساقها ـ بطابعه، وهو إن كان يعكس الشك فى جدوى العلاقة بين الذات المتكلمة والمخاطب فإنه يعكس أيضاً ـ وهذا هو الأهم ـ تفتت الذات داخلياً واستلابها، وهو مايؤكده دال أسلوبى آخر يتكرر فى صيغة السؤال المؤسس على اختيار موقف محدد من بين موقفين متناقضين يفصلهما حرف التخيير «أم»، ودائما تظل الذات ـ بفعل تفتتها الداخلى ـ دون اختيار، وهى إن اختارت فإنها تفشل فى تحقيق أية فاعلية حقيقية فى حركية واقعها: «فهل لى أن أسميك امرأة من الزبد والرقى السحرية والحناء أم أسرج الحلم حصاناً...»[١٣].

وثمة دال أسلوبى ثالث يؤكد هذا التفتت الداخلى للذات، وهو ما ينعكس على رؤية الذات للأشياء وموقفها منها، ويتمثل هذا الدال فى الاستخدام المطرد لحرف الاستدراك «لكن»: «لا ليست الحمى القرمزية ولا السعال الديكى ولكنّه الخواء العذب...»[١٤]. وإذا كان المعنى بعده« لكن» يعكس عادة الوثوق فيه وأفضليته على المعنى قبل «لكن»، فإن الذات المتكلمة ما تلبث أن تعدل عن هذا المعنى الجديد لتستأنف حيرتها وشكها فى رؤيتها عالمها، وهو ما يدفعها للسخرية المستمرة من مخزونها الإبستمولوجى، من تراثها؛ لتتصاعد دوماً حالة الاستغراق المتواصل فى السؤال والاستدراك.

وحتى تحتفظ الذات بأى قدر من التوازن الداخلى (الوهمى)، فإنها تخلع تفتتها على العالم نفسه؛ فتصبح المرأة «منزلة بين المنزلتين وباء البين»[١٥]، فيما يوصف الآخرون بعبارة «لستم القتلة ولا أنتم المقتولون ولكنكم حال بين الحالين...»[١٦]، بينما تقول الأنا المتكلمة عن ذاتها «لا ألتم ولا أتبدد..».

وهذه التجليات التى تكتنف الذات وكذلك التراوح الذى يسم كل تجل منها هما اللذان يولدان تنوع الأنساق اللغوية[١٧] التى يتشكل بها النص؛ فالتجلى الصوفى للذات هو الذى يسوغ ظهور هذا النسق اللغوى الموغل فى الشطح والترميز:

«واتركوا فى المناخ المراوح بنتاً وبيتاً ومائدة مشتهاةً على الساحل الأقصى من القلب لا تستميل سواى اركضوا فى البراح خفافاً أنا قاعد أحرس الغيم والشهوات الأليمة أمتطى الوقت ألعوبة أو حماراً حرونا إلى قبة من سواد فألقى غزالاً من الصمت غابة من ريش طاووس وشمساً تصنع القهوة للضيوف العابرين طيورا من نحاس..»[١٨].

وحيثما تتبدى «أنا» الشاعر الخاصة يكون النسق اللغوى نثريا خالصاً لاتكاد تعثر على أى أثر فيه للشعرية Poetics:

«لا أدارى الجنون عن ملامحى إذا اندفعت هائجا إلى الميدان كاستغاثة أو قنبلة زمنية تتفجر فى الوطن الخراب فتنهدم الأحزاب العلنية والسرية والشرطة والصحف اليومية والأسبوعية والشهرية...»[١٩].

فيما يتناغم التجلى «الصعلوكى» للذات مع هذا النسق اللغوى الذى يتوسط شطح النسق الأول ونثرية النسق الثانى، وهو ما يجعلنا نسميه نسق «البين بين»، وهو بوسطيته هذه يحاول أن يحافظ على اللغة التى قامت عليها المؤسسة الشعرية المعاصرة واستقرت بذائقة بعينها:

«خاب مسعاى الأليم.

ليس لى من برهة من فضة،

أو فضة من مستحيل لا يريم»[٢٠].

وكما أن تجليات الذات قد تتتابع باختلاف السياقات أو تتداخل فى السياق الواحد، فإن أنساق اللغة الثلاثة قد تتجاور أو تتسبك معاً، وفى الحالتين ـ التجاور أو

الانسباك ـ يصعب تحليل نسق لغوى ما بمرجعيته الذاتية دون النظر إلى حالة التلازم التى تحكم علاقة هذا النسق بالنسقين الآخرين. فنص (إشراقات) ـ من الناحية اللغوية ـ يمكن أن نعتبره سلسلة من الانقطاعات على حد تعبير رولان بارت الذى يرى أن لذة النص تتأتى:

«من بعض الانقطاعات (أو من بعض التصادمات): ينعقد الاتصال بين قوانين متنافرة (النبيل والمبتذل مثلاً). تستحدث كلمات فخمة وسخيفة، وتصب البلاغات الخلاعية فى جمل هى من النقاء بحيث قد تظن أمثلة نحوية. فاللسان يعاد توزيعه، كما تقول نظرية النص: وإعادة التوزيع هذه تحصل دائماً بواسطة انقطاعات...»(٢١).

ويقودنا ذلك إلى القول بأن الحكم على النسق النثرى ـ مثلاً ـ فى نص رفعت سلام فى ذاته، مجرداً عن مجاورته أو انسباكه مع النسقين اللغويين الآخرين، سيضعنا مباشرة أمام حقيقة إخراجه من دائرة الشعر كلية، ولكن لأن النص ـ انطلاقاً من اعتباره بنية تحولات مستمرة ـ لا يقدم نفسه وفق مجموعة من الاشتراطات المتجانسة، بل إن فلسفة كتابته أصلاً تقوم على هذا «الموزاييك المختلط» من عناصر الكتابة المتوترة، وشعريته تنشأ ـ أساساً ـ بعلة التغاير لا الثبات. إن هذا الفهم الدينامى للنص هو نفسه الذى يجعلنا نفهم فلسفته النثرية التى يتشكل بها النسق النثرى، وذلك فى إطار من استجابته ومرونته إزاء حركة النسقين الآخرين؛ بحيث يظل هذا الشعور الدائم بأن ثمة هارمونية لغوية ـ رغم تغاير الأنساق اللغوية ـ تسيطر على عمل النص.

ـ ٣ ـ

التحولات المستمرة ـ إذن ـ التى تحكم حركية النص وعناصره المختلفة التى تنطوى فى الوقت ذاته على درجة عالية من التراوح والتوتر، هى التى تجعل التشكيل البصرى للصفحة الشعرية ـ كما ذكرنا سابقاً ـ يتأتى على هذه الصورة المتوزعة عبر ثلاثة مستويات دالة، لكل منها وظيفته فى النص.

فنص المتن النثرى ـ وهو الذى يمثله مستوى اللاوعى ـ ينساب فى تداع مستمر حتى ينقطع عند المؤشرات المرقومة التى تحيلنا بصرياً إلى نص الحاشية، ويمكن النظر إلى تلك المؤشرات المرقومة باعتبارها حركات تمفصل، أو نقاط تحول للخطاب فى مستوى اللاوعى من التداعى الخالص إلى الوعى الخالص فى نص الحاشية. وعبر شبكة معقدة من العلاقات المختلفة التى تربط مستوى المتن النثرى بمستوى الحاشية معاً ـ كما سنفصل فيما يلى ـ يتم إعادة مجرى النص مرة أخرى إلى مساره الطبيعى فى مستوى المتن النثرى بعد إضفاء قدر من العقلنة على حركة التداعى فى نص المتن النثرى. بيد أن حركة التداعى ما تلبث أن تعود مرة أخرى كلما أوغل النص فى جريانه بعيداً عن حركة التمفصل، وهكذا يستمر التراوح المستمر بين الوعى واللاوعى كلما انبثقت حركة تمفصل جديدة داخل مستوى اللاوعى.

ويمثل المستوى الوسيط (المستوى الشعرى للمتن) حالة مركبة من الوعى واللاوعى. وتدلنا الحروف الطباعية الأكثر بروزاً لهذا المستوى عن سواه، وكذلك انتهاء آخر قصائد الديوان به، على أنه الحالة الأقرب للذات المتكلمة والأكثر دلالة عليها، فالتحولات المختلفة للذات تعكس ـ عموما ـ التراوح بين الفعل وعدم الفعل بالقدر الذى يترك الذات تتحرك فى عالمها وفق مفاهيم يختلط فيها الوعى باللاوعى، وهذا ما يجعل المستوى الوسيط أكثر المستويات تعبيراً عن المتكلم فى النص.

ويتم تحول الخطاب من اللاوعى إلى الحالة المتوسطة من الوعى واللاوعى بواسطة حركة مستوى الوعى نفسه (الحاشية)، وهذا ما يؤكده التوسط الموقعى للحاشية

بين مستويى المتن، كما أن جانبية الحاشية ـ على يسار أو يمين الصفحة ـ لا تعنى هامشية دورها فى الخطاب الشعرى، وإنما تؤكد عجز الذات المتكلمة وغياب وعيها.

واختبار كل مستوى من هذه المستويات يوضح لنا النسقية الهائلة التى بنى عليها كل مستوى منها، فمستوى اللاوعى نثرى يتسق مع حالة التداعى الحر للذات، كما أن اختفاء علامات الترقيم (النقطة، الفاصلة،...) دال آخر على هذا التداعى، وهذا التداعى ذاته هو الذى ينتج فى النهاية هذا التنوع فى الأنساق اللغوية ـ كما أسلفنا القول ـ فى مستوى اللاوعى. ويمكن النظر إلى الأسطر التفعيلية القصيرة التى يتشكل بها مستوى الحاشية، والمحافظة على هذا الكم النغمى المتكرر فى نهاية تلك الأسطر (القوافى)، وكذا الاعتماد على علامات الترقيم، باعتبارها دوال على الوعى والانضباط.

وإذا كان المستوى الوسيط حالة مركبة من الوعى واللاوعى، فإنه يصمم بحيث يستوعب السمات المائزة لمستويى الوعى واللاوعى، فهو يتشكل ـ موقعياً ـ فى المتن على غرار مستوى اللاوعى، وعادة ما يسبق المستوى الوسيط بعبارة دالة ينتهى بها مستوى اللاوعى لتكون مفتاحاً للمقطع الخاص بالمستوى الوسيط، وغالبا ما تكون هذه العبارة الدالة الممهدة متعلقة بإرادة الفعل (القول ـ الغناء ـ الرثاء ...) .فنجد مستوى اللاوعى ينتهى بعبارة من مثل:

«وأمضى لحال سبيلى أدندن لحناً هداماً فى امتداح الخراب الجميل...»(٢٢).

ليبدأ المستوى الوسيط بعد هذه الجملة الممهدة غنائياً:

«لك المجد.

فأنت الأزرق المكنون فى الأفق المباغت»(٢٣).

وغياب القدرة على الفعل الناجز فى مستوى اللاوعى ينتفى من خلال توهم الفعل فى المستوى الوسيط، بما يمتلكه هذا المستوى من طبيعة غنائية تتسق مع حالة توهم الفعل هذه، وهو ما يعيد التوازن للذات المتكلمة. ويمكن النظر إلى هذا المستوى أيضا باعتباره رئة يتنفس من خلالها النص، كما أنه يضطلع ـ مع مستوى الوعى ـ بوظيفة ثالثة، وهى كسر الرتابة التشكيلية للتتابع النثرى الذى يشكل النمط الكتابى لمستوى اللاوعى.

ويأخذ المستوى الوسيط من مستوى الوعى اتزانه التشكيلى؛ فهو يتماثل معه فى المحافظة على علامات الترقيم والاعتماد على القافية من حيث هى صيغة نغمية، وكذا اتزان الصورة التى لا تميل ـ إن صح التعبير ـ إلى الجنوح الفنتازى فى علاقاتها التركيبية، وأخيراً اعتماد هذا المستوى على النمط التفعيلى الذى، وإن كان خروجاً على العمود الشعرى، يظل دالاً على الروح المحافظة قياسًا بمستوى اللاوعى الذى يؤسس شعريته (المغايرة) اعتماداً على التتابع النثرى الذى يتسق مع حالتى التوتر والتمرد اللتين تطبعان حركة الذات فى تجلياتها كافة.

وإذا كانت الصورة الشعرية فى كل من مستوى الوعى والمستوى الوسيط تتشكل بحيث تتجاوز التقليدية ولا تغامر فى الوقت ذاته بتجريب علاقات تركيبية جديدة، فإن الصورة الشعرية فى مستوى اللاوعى تتشكل ـ مثل اللغة ـ تبعاً لتجليات الذات، إلى ثلاثة مستويات. فسيطرة الأنا الصوفية ولغتها المؤسسة على الشطح والترميز تنتج تلك الصورة الأكثر تركيباً وتعقيداً والأكثر مغامرة فى مخالفة المألوف، فيما تصبح الصورة الشعرية المنبثقة عن صعود «الأنا» الصعلوك فى النص أكثر تعبيراً عن الانضباط؛ بحيث تنعقد العلاقات بين أطراف الصورة فى إطار من التعقل والمحافظة.

وتكاد تغيب الصورة ـ بمعناها الفنى ـ عندما تطل «أنا» الشاعر الخاصة، ويقترب تشكيل الصورة من التشكيل النثرى الخالص؛ حيث ترتفع النبرة الخطابية

داخل النص الشعرى، وهو ما يجعل الاهتمام الأكبر منصباً على نقل الرسالة وليس تشكيلها الشعرى:

«أجئ عارياً من الخليل والجرجانى وابن قتيبة
حتى آخر وغد عصرى ينبح فى الصفحات
الأدبية عارياً منى أكثر منى يوم ولدت ويوم
أموت...»(٢٤).

وينبغى الإشارة - فى هذا السياق - إلى أن هذا التقسيم النظرى لأنماط الصورة لا ينطوى على حكم قيمى يفضل نمطاً على آخر؛ إذ يظل الحكم دائماً متعلقاً بمدى كفاية التشكيل الخاص للصورة بالتعبير عن سياقها الخاص الذى وردت فيه، بغض النظر عن تعقد علاقاتها التركيبية أو بساطتها، كما أن هذا الحكم ينبغى أن ينظر إلى الصورة باعتبارها نتاجاً مباشراً لتجليات الذات وتعدد الأنساق اللغوية، وهو ما يقتضى، أولاً، تنويعاً فى أنماط تشكيل الصورة وطبيعة علاقاتها التركيبية، كما يقتضى، ثانياً، فهم الصورة وتحليلها فى إطار متداخل من علاقتها بالتجلى الخاص للذات المتكلمة التى صدر عنها هذا التشكيل الخاص للصورة الشعرية، وكذا علاقتها بنسق اللغة المسيطر فى السياق الذى وردت فيه.

ويتعلق بالصورة الشعرية ودرجة تركيبها ما يسمى بظاهرة التوليد، فإذا كان مستوى اللاوعى يتمحور حول فكرة تراوح الأنا وخساراتها المتجددة؛ بحيث يتأسس الخطاب فى هذا المستوى من خلال نشاط فعل التداعى فى النص، وهو ما يؤهله للتوليد المستمر للصورة، فإن دوران التجربة - فى مستوى المتن الرئيسى بشكل خاص - حول هذه الدلالة نفسها (التراوح والخسارات المتجددة) هو ما يجعل هذا التوليد محدوداً؛ بحيث يشكل مستوى الحاشية مستوى تعويضياً للتوليد المحدود فى مستوى اللاوعى؛ فالوعى فى الحاشية فعل متاح للذات لا تجده فى مستوى المتن النثرى:

«ضاعت.
مملكة من الرماد والعواء.
فارتمت على يدى
زرقة الفضاء.
فضاء يتوجنى
سيد الغرابة.
غرابة تتوجنى
سيد الخواء»(٢٥).

فالمقطع السابق تتوالى فيه أربع جمل رئيسية ينبنى على أساسها توليد الصورة؛ فجملة «ارتمت... زرقة الفضاء» صورة يتولد عن آخر كلمة منها صورة جديدة تبدأ بالكلمة نفسها التى انتهت بها الصورة الأولى، فتكون الصورة الجديدة: «فضاء يتوجنى سيد الغرابة»، كذلك فإن الصورة الثالثة تتشكل ابتداءً من آخر كلمة انتهت بها الجملة الثانية، فتصبح الصورة الثالثة: «غرابة تتوجنى سيد الخواء»، فيما نلحظ، مشاكلة - فى الدلالة - بين «الخواء» وهى آخر كلمة فى المقطع عموماً و«ضاعت» وهى أول كلمة فى المقطع نفسه.

وربما ساعدت هذه الطبيعة الغنائية للمستوى الوسيط فى الولع - أيضاً - بتوليد الصورة الشعرية، غير أن هذه السمة تظل أكثر وضوحاً فى مستوى الحاشية أكثر منها فى المستوى الوسيط.

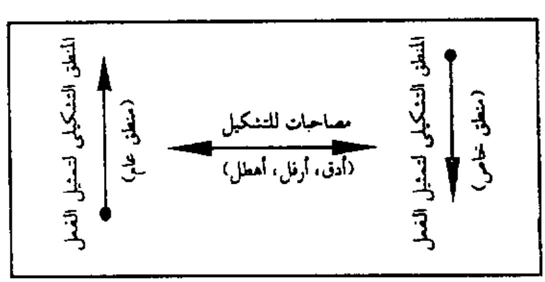
وثمة خصيصة أخرى تتضح فى كل من مستوى الوعى والمستوى الوسيط، ولا نكاد نجدها فى مستوى اللاوعى، وهى «الهندسية التشكيلية» فى تصميم المقاطع؛ حيث يأخذ الشكل - بصرياً - فى سياقات معينة النمط المتموج والنمط الشاقولى(٢٦) فى الكتابة، غير أن هذه الخصيصة ليست مطردة فى كل الأحوال؛ فهى تتبدى - فيما نرى - فى الحالات التى تنعكس فيها رغبة الذات المفتتة فى التماسك، ويتمثل هذا النمط الشاقولى - فى التشكيل - فى مستوى الوعى على النحو التالى:

«أصعده
صمتاً،

صمتاً.
وأدق،
فيفتح لى.
أمرق:
مقتاً.
مقتا.
أرفل:
وقتا،
كى أهطل
فى التوقيت القاتل:
موتاً
موتا »(٢٧).

يضعنا المقطع السابق أمام أمرين لافتين يعكسان دلالة واحدة، فالمقطع يبدأ بالفعل «أصعد» فيما تنثال الكلمات لأسفل، وهى مفارقة تشكيلية تؤكد ـ ما ذكرناه ـ من رغبة الذات فى تحقيق التماسك المفقود، وهو ما لايتأتى إلا بتغيير واقعها. ولما كان هذا التغيير غير متاح للذات، فإنها تعكسه على الكتابة، وهى الأداة التى تملكها الذات وتتصور حريتها فيها، وهذه الرغبة نفسها فى إضفاء التماسك على الذات تتضح فى المقطع ذاته؛ حيث تنتشر الأفعال الخاصة بالمتكلم: أصعده، أدق، أرفل، أهطل، وكلها تعبر عن فاعلية تفتقدها الذات فى مستوى اللاوعى.

ويمكن تمثيل الشكل المعبر عن هندسية النمط الشاقولى على الصورة الآتية:



وتتضح هذه الخصيصة «الهندسية التشكيلية» فى المستوى الوسيط من خلال النمط المتموج فى الكتابة:

«مرت خيول الوقت فى جسدى وئيدا.
مرت خيول الوقت.
وأنا ـ بمنتصف الطريق المرِّ ـ منتصبٌ،
وفى جسدى:
صهلت خيول الصمت.
وأنا ـ بمنتصف اشتعال اللون ـ منطفئٌ،
وفى جسدى:
فرت خيول الموت»(٢٨).

يعتمد تشكيل المقطع السابق ـ كتابياً ـ على تكرار شبه الجملة الاعتراضية بين المبتدأ والخبر بشكل هندسى، كما يتم التبادل (الهندسى أيضاً) بين الأسطر الطويلة والقصيرة مع المحافظة المقصودة على الرنين المنبعث من تكرار قافية التاء.

إن القراءة المتمهلة العميقة للمستويات الثلاثة فى قصائد الديوان توقفنا على الخصوصية البنائية لكل مستوى منها؛ تلك الخصوصية التى لا تعنى انعزالية مستوى عن المستويين الآخرين، وإنما يصبح المستوى الواحد مساحة حركة بديلة للمستوى الآخر ـ فى سياق بعينه ـ كما يصبح ممهداً من ناحية أخرى لحركة المستوى الثالث.

فإذا كانت الحاشية تلعب دور إضفاء العقلنة على مستوى اللاوعى، فإنها تمهد فى الوقت ذاته لحركة المستوى الوسيط.

بل إن هذا اللعب الصوتى ـ الذى يبدو عبثاً فى الظاهر ـ فى ثنايا مستوى اللاوعى، ليس إلا محاولة لإضفاء التجانس على الواقع والذات معاً. وهذا المعنى ـ فى واقع الأمر ـ حصيلة هذه الدفقات الواعية التى يبثها مستوى الوعى باستمرار لضبط حركة التداعى فى مستوى اللاوعى، ويتجلى هذا اللعب اللغوى الذى أشرنا إليه فى موقعين يكرر فيهما الشاعر استخدام صوتى الخاء

والسـين بـصـورة لافـتـة للنظر، وسنشـيـر هنا للسين كمثال:

«فلا يأخذنى النعاس والنسيان السهل على سلم المساء أسيرا كسيراً كسوسنة بلا سينين أو سلحفاة بلا رأس سبيلى سالك لا مستحيل واستدارة ساعتى تسعى فتستلب السؤال بلا سؤال ثم تسعى تستدير وتستدير فأستغيث بساحراتى ليس يسمعن استغاثاتى فأسحب سيفى المكسور أصرخ فى السياق سدى مسعاى سدىً فيسرقنى النعاس والنسيان على سلم المساء أسيراً كسيراً...» (٢٩).

- ٤ -

يكتسب الخطاب الشعرى فى نص رفعت سلام ديناميته بفعل هذا التخلخل الناشئ عن التناوب المطرد لكل من سياقات التوقف والاستئناف، وهى سياقات محكومة بالانبثاق المدروس لحركات التمفصل التى لا ينبغى النظر إليها باعتبارها مجرد إحالات من المتن على الحاشية؛ إذ هى انحراف بالنص عن مجراه الرئيسى وخلق مساحات جديدة لحركة النص، كما أن هذا الانحراف «النصى» لا يتأسس على افتراض وجود منطقة حركة فى الداخل (المتن) وأخرى فى الخارج (الحاشية)، فالنص يتحرك ويتحرك معه فعل القراءة عبر مساحات الصفحة الشعرية - طولياً وعرضياً - بالقدر الذى يلغى هذا التفريق الشكلى بين ما يسمى «خارجاً» و «داخلا»، وتكاد تتحول المساحة البيضاء - الصغيرة جداً - بين متن الصفحة وهامشها إلى مجرد حافز بصرى يسمح بالتهيؤ اللحظى البصرى ومن ثم الانتقال للتشكيل المغاير المنتظر. وكذلك، فإن هذه الكلمات والتراكيب التى يتوقف عندها النص - بسبب انبثاق حركات التمفصل - ينبغى تجاوز النظرة إليها باعتبارها كلمات مكونة من أصوات إلى التعامل معها بوصفها مفاهيم تتوزع وضعيتها - الموقعية - فى النص وبالتالى دلالتها بين مستويى الوعى واللاوعى؛ حيث ترد هذه الكلمات (المفاهيم) فى مستوى المتن النثرى فى سياق التداعى الحر، ثم يعاد إنتاجها فى مستوى الحاشية بمرجعية الوعى.

ولعل ذلك هو ما يفسر أنَّ الكلمات والتراكيب التى ينقطع عندها تتابع مستوى اللاوعى تتكرر بنصها - غالباً - فى مستوى الوعى، مما يعنى انتقالها لمستوى آخر من التحليل والإنتاج الدلالى بحيث تتدخل الذاكرة التاريخية الممحصة للذات المتكلمة، وكذلك خبرتها المتجددة بالعالم لإضفاء هذه الدلالة الجديدة.

وحتى تتم عملية إعادة الإنتاج وإضفاء الدلالات لهذه المفاهيم؛ فإنه لابد من وسائط بين المتن والحاشية، وهذا ما يسمح بظهور تلك العلاقات المختلفة التى تتوزع بين أنماط الوصف والتتميم والانقطاع الظاهرى والتخالف والتدوير.

العلاقات - إذن - تضطلع وظيفياً بتأكيد الطابع الجدلى للارتباط بين المتن والحاشية، وعلى أساسها تتم عملية إعادة إنتاج المفاهيم فى مستوى الوعى.

ويكاد يمثل نمط العلاقات الوصفية النسبة الأكبر - كماً - بين الأنماط المختلفة للعلاقات. وكى نوضح هذا النمط الخاص من العلاقات، فإننا بحاجة إلى استحضار كل من مستويى الوعى واللاوعى واختبار عمل العلاقة الوصفية بينهما؛ ففى المقطع التالى من مستوى اللاوعى ينثال التداعى حتى يتوقف عند كلمة الموتى: «هل ألملمها أكومها بجنب الحائط المهدوم أم أمضى على قلق كأن الريح تحتى أم أدمدم بالعويل لأوقظ الموتى...» (٣٠)، ثم تكون الإحالة - عبر حركة التمفصل - على مستوى الوعى؛ حيث تبدأ علاقة الوصف فى العمل بحيث يتم تقديم تفصيل كامل لمفهوم الموتى:

«ماتوا

كحبات رمالٍ كظيمة.

هل كنت صحوا صاخباً

يرف فى سماء قديمة.

ظهيرة الوقت كنت،

قلت:

ها أنا ذا

فاخرجوا لى من موتكم

ـ ساعةً ـ

كى أحدد سكة قلبى الرجيمة» (٣١).

وما يلبث سياق اللاوعى أن يستأنف:«وأعدو عابراً ظلى...».

إن علاقة الوصف هى التى تتيح للتفصيل وتوليد الدلالة الفرصة للحركة؛ بحيث يتم التحديد الواعى لسمت «هؤلاء الموتى» ـ باستخدام كاف التشبيه ـ ثم يتبع ذلك السؤال الذى لا ينفصم عن اكتناه الدلالات وتغطية أوجهها المختلفة من خلال التبين والاستدلال، وما إن تتم الإجابة حتى يتبعها فعل الأمر «اخرجوا»، وهو يأخذ هنا صفة الاشتراط؛ إذ هو الطرف الأول فى العلاقة السببية: «اخرجوا .. كى أحدد..».

وهذا التفصيل والتحديد وترتيب المقولات الاشتراطية لا يمكن أن يحتملها مستوى اللاوعى بكل مايكتنفه من ضبابية وتضاربات فى حركة الذات المتكلمة.

وإذا كانت علاقات التتميم ـ كما ذكرنا سابقاً ـ هى النمط الوحيد من العلاقات التى يتواشج بها نصا المتن (مستوى اللاوعى ـ المستوى الوسيط)، فإنها تتبدى بوصفها أحد أنماط العلاقة بين مستويى الوعى واللاوعى؛ حيث يتم من خلالها قطع حركة تداعى مستوى اللاوعى وتكملة الخطاب فى مستوى الوعى بواسطة دوال أسلوبية معينة كحروف العطف أو جمل النداء، وقد يكون هذا القطع بين شيئين متلازمين (كالفعل والمتعلق به أو النعت والمنعوت)؛ فنص المتن النثرى الذى يتوقف عند كلمة «ترياقا» فى المقطع التالى:

«لى أن أسمى الليل ترياقا ...» (٣٢)، ثم تتم الإحالة على الحاشية كما يلى:

«...وسماً أليفاً.

ينزُّ فى جسدى

عواء قاتلاً

أو

صبوةً فاترةً،

ويأساً وريفاً.

لاليل لى،

ولى ليل يلائمنى

ويطلقنى إلى الليل المعادى:

وردةً سوداء

أو

قمراً مخيفاً» (٣٣).

ثم يعود مستوى المتن النثرى إلى الاتصال ابتداءً من الصفة «أليفاً»؛ حيث إن كلمة «ترياقاً» هى الموصوف الذى توقف عنده تتابع مستوى اللاوعى ـ فى السياق السابق ـ ويتم استئناف التتابع على النحو التالى:«أليفاً والنهار مفازةً...».

إن القطع يعطى الاعتبار الأكبر للعطف على حساب النعت، وهو أمر لا يخلو من دلالة؛ إذ يلغى أسبقية حركة التقابل بين (الترياق، والسم) فى الوعى على حركة الوصف.

ولعل مايزكى هذا التوجه أن نص الحاشية ينتهى بكلمة «مخيفا» التى يتشكل بينها وبين أول كلمة فى نص المتن النثرى المستأنف «أليفا» حركة تقابل جديدة. وتمثل علاقات التخالف انحرافاً كاملاً بالخطاب عن مساره فى مستوى اللاوعى، فمثلما يعيد مستوى إنتاج المفاهيم التى يتوقف عندها تتابع نص مستوى اللاوعى فإنه قد يهدمها أيضاً بشكل كلى؛ بحيث يخلق سياقه الخاص وآليات عمله الخاصة، وهذا ما تضطلع به علاقات التخالف. فسياق مستوى المتن النثرى يأتى على هذه الصورة:

«مستباحٌ على القارعة لمن يرمى لى
كسرة خبز أو سيجارة أو امرأة ألوكها
حينا إلى أن أعثر على البديل الثورى
المناسب» (٣٤).

ويتوقف السياق عند هذه الكلمة الأخيرة، ثم تبدأ علاقة التخالف فى العمل فى حاشيتها على النحو التالى:

«لا بديل لى.
هل أمدد الساقين،
متكئا على ظلى،
أعابثُ ما سيسقط فى يدى
من ظلمة
أو غاشية،
أم
هل أمد يدى
فأخمش وجه هذا الليل،
يهطل فوق رأسى
جثةً مبقورة
أو ولولات حانية» (٣٥).

وبحكم طبيعة هذا النمط من العلاقات، فإن الحاشية التى تتضمنه غالباً ما يتصدرها دال النفى (لا، لم، ليس)، كما أنه يشتمل فى معظم تجلياته على رؤية استباقية تعكس الوعى الحاد بحركة الذات والواقع. وتبدو علاقة الانقطاع الظاهرى كما لو كانت اتصالاً واهياً بين نصين غريبين لايجمعهما جامع، وربما كان تصميم نص الحاشية؛ بحيث لا يبدأ بتلك الكلمة أو التركيب الذى يتوقف عنده سياق التتابع - عادة - فى مستوى المتن النثرى، هو الذى يعمق الانطباع بهذه الغربة بين النصين.

بيد أن الجامع المشترك بين نصى المتن والحاشية يمكن اكتشافه من هذا الصدى والإيقاع النفسى الذى يتركه كل من النصين دلالياً لدى قارئ النص أو محلله.

والمقطع التالى - من مستوى اللاوعى - يتوقف عند تركيب «عصا أبى يوم الخميس»، وهو يأتى على النحو التالى:

«قلت يا سيدة الانكسار متى يكون لى قالت
بلا وعدٍ وصاحٍ الديكِ صيحته الأخيرة
فانسحبتُ والكلام شوكةٌ فى العين لا تنام
فاغفرى لى جرأتى وخوفى من عصا
أبى يوم الخميس..» (٣٦).

فيما يتحول الخطاب فى مستوى الوعى على الصورة التالية:.

«ليل مبلل بغامضٍ خبىء.
رصاصةٌ ترف فى فضاء مضىء.
وقطرةٌ حامضةٌ
تلوبُ فى دماء قادم بطىء.
وأشجارُ الفرار عالية.
وكنتُ كسرة مكسورةً
تبيح جرحَها
للغامض الجرىء» (٣٧).

فمستوى اللاوعى يقدم لنا حالة (نموذجية) للهزيمة واليأس، وتتشكل هذه الحالة من عناصر: (تمنع السيدة، وانسحابه، وخوفه من عصا أبيه يوم الخميس)، بينما تترجم تلك الحالة فى مستوى الوعى من خلال ألفاظ وجمل وتراكيب تقدم الدلالات السابقة نفسها: (ليل رصاصة، أشجار الفرار، كنت كسرة مكسورة، تبيح جرحها).

تماثل الانطباعين، إذن، هو الذى يؤكد ظاهرية علاقة الانقطاع لا حقيقته.

أما النمط الأخير من العلاقات، وهو علاقات التدوير، ففيه يتوقف خطاب التداعى فى مستوى اللاوعى عند كلمة أو تركيب معين؛ بحيث تبدأ الحاشية بهذه الكلمة أو التركيب ثم تنتهى بها (أو به) أيضاً.

والمقطع التالى ـ من مستوى اللاوعى ـ يتوقف عند كلمة الأجراس السوداء:

«فلا يكونُ لى غير المراوغة الأليمة إلى ماقبل قيام القيامة بدقيقة فأقول قولى وأمضى فأدق الأجراس السوداء...» (٣٨).

ثم تبدأ الحاشية وتنتهى على النحو التالى:

«أجراس سوداء
هل كان الوقت قطيعاً برياً
يرعى جسدى
المبسوط على هاوية،
أم كانت يدها طائر بحر
رفرف فى أعضائى ملحاً وصفيرا،
أم كنت أحلق فوق الماء وئيداً،
وأحطُّ على أجراس سوداء ...» (٣٩).

ويعكس هذا النمط من العلاقات التقارب الشديد بين مستويى الوعى واللاوعى؛ بحيث تستغلق اللحظة التاريخية التى تعيشها الذات المتكلمة ـ حتى فى مستوى الوعى ـ على الفهم.

إن فهم منطق العلاقات التى تتواشج بها المستويات معاً (وبشكل خاص مستوى الوعى واللاوعى) لا يمكننا فقط من عملية إعادة إنتاج المفاهيم أو تخليقها بعد نفيها، وإنما يضعنا أمام حقيقة أساسية؛ هى هذه الدينامية أو الحركية الهائلة التى تتمتع بها قصائد الديوان، التى آثرت دائماً أن أسميها «النص» بدلاً من «القصائد»، نظراً لهذا التواشج الشديد بين هذه «القصائد» المختلفة التى ما كان لها أن تتواشج وتنصهر معاً لولا هذه القدرة الهائلة لمبدع النص، وهى القدرة التى مكنته من الحركة بين هذه المستويات المختلفة، ومكنتنا فى الوقت ذاته من التعايش مع هذه الحالة الإبداعية الخاصة التى هى فى واقع الأمر قراءة «فنية» للذات والمجموع معاً.

الهوامش والحواشى والمراجع:

(١) رفعت سلام، **إشراقات رفعت سلام**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

(٢) انظر: فريال جبورى غزول، **نحو تنظير سيميوطيقى لترجمة الإبداع الشعرى**، مجلة **فصول** المصرية، العددان الأول والثانى: يوليو ١٩٩١، أغسطس ١٩٩١، المجلد العاشر، عدد خاص بـ «قضايا الإبداع»، الجزء الأول.

(٣) استعرنا المصطلح من علوى الهاشمى، انظر دراسته القيمة: **تشكيل فضاء النص بصرياً**، مجلة **الوحدة** المغربية، العدد ٨٢، ٨٣، يوليو/ أغسطس ١٩٩١.

(٤) انظر: **الديوان**، ص، ٢٢.

(٥) انظر: **الديوان**، ص، ٤٤.

(٦) انظر: تيرى إيجلتون، **مقدمة فى نظرية الأدب**، ترجمة أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩١، حيث يعالج هذا المفهوم وغيره من المفاهيم المتعلقة بجماليات التلقى، ص ٩٨ وما بعدها.

(٧) **الديوان**، ص ٦٥ .

(٨) **الديوان**، ص ٢٩ .

(٩) **الديوان**، ص ١٨ .

(١٠) **الديوان** ص ٢٥

(١١) **الديوان** ص ٣٨

(١٢) **الديوان** ص ٣٧

(١٣) **الديوان** ص ٩

(١٤) **الديوان** ص ٢٧

(١٥) **الديوان** ص ١١

(١٦) **الديوان** ص ١٩

(١٧) استخدمنا مصطلح «الأنساق اللغوية» بدلاً من «المستويات اللغوية» لاعتبارين: أولهما أن مصطلح المستويات اللغوية يتسع ليشمل درجات مختلفة من اللغة تبدأ باللغة الرسمية وتنتهي باللغة العامية وبينهما درجات أخرى من المستويات، وهذا ليس محل التحليل هنا، ثانيهما أن مصطلح «نسق اللغة» ينطوي على انتظام لايدل عليه مصطلح (مستوى اللغة) ودراستنا تنحو أصلاً إلى البحث عن [redacted] الا[redacted]ظام والن[redacted]قية من خلال اختبار العناصر المختلفة للنص الشعري.

(١٨) **الديوان** ص ٦٩، ص ٧٠

(١٩) **الديوان** ص ١٤، ص ١٥

(٢٠) **الديوان** ١٧

(٢١) انظر رولان بارط، **لذة النص** ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨، ص ١٦ .

(٢٢) **الديوان** ص ٢٥

(٢٣) **الديوان** ص ٢٥

(٢٤) **الديوان** ص ١٤

(٢٥) **الديوان** ٨٦.(١٠) الديوان، ص ٢٥ .

(١١) **الديوان**، ص ٣٨.

(١٢) **الديوان**، ص ٣٧.

(١٣) **الديوان**، ص ٩.

(١٤) **الديوان**، ص ٢٧.

(١٥) **الديوان**، ص ١١.

(١٦) **الديوان**، ص ١٩.

(١٧) استخدمنا مصطلح «الأنساق اللغوية» بدلاً من «المستويات اللغوية» لاعتبارين: أولهما أن مصطلح المستويات اللغوية يتسع ليشمل درجات مختلفة من اللغة تبدأ باللغة الرسمية وتنتهي باللغة العامية وبينهما درجات أخرى من المستويات، وهذا ليس محل التحليل هنا. ثانيهما أن مصطلح «نسق اللغة» ينطوي على انتظام لايدل عليه مصطلح (مستوى اللغة)، ودراستنا تنحو أصلاً إلى البحث عن هذا الانتظام والنسقية من خلال اختبار العناصر المختلفة للنص الشعري.

(١٨) الديوان، ص ص ٦٩، ٧٠.

(١٩) الديوان، ص ص ١٤، ٥.

(٢٠) الديوان، ١٧.

(٢١) انظر رولان بارط، **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨، ص ١٦.

(٢٢) الديوان، ص ٥.

(٢٣) الديوان، ص ٢٥.

(٢٤) الديوان، ص ١٤.

(٢٥) الديوان، ص ٨٦.

(٢٦) يستخدم علوى الهاشمى مصطلح «التشكيل المتموج» للتعبير عن أحد انتظامات شعر التفعيلة بصرياً. انظر دراسته **تشكيل فضاء النص بصرياً**، مجلة الوحدة المغربية العدد ٨٣/٨٢ لعام ١٩٩٠، وكذلك يستخدم كمال أبو ديب مصطلح «المحور الشاقولى» مرادفاً للمحور الرأسى، وقد أفدنا فى السياق المشار إليه من المصطلحين.

(٢٧) الديوان، ص ٣٢.

(٢٨) الديوان، ص ٢٨.

(٢٩) الديوان، ص ٤٣.

(٣٠) الديوان، ص ٨٣.

(٣١) الديوان، ص ٨٣.

(٣٢) الديوان، ص ٧٤.

(٣٣) الديوان، ص ٧٤.

(٣٤) الديوان، ص ٤٧.

(٣٥) الديوان، ص ٤٧.

(٣٦) الديوان، ص ٦٣.

(٣٧) الديوان، ص ٦٣.

(٣٨) الديوان، ص ٩.

(٣٩) الديوان، ص ٩.

